CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

MADRID **148**
ABRIL 1962

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3.875-1958

148

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 2440600
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. Librería La Universitaria. Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—Don Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro*, Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia). — Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora General de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Santo Domingo* (República Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Boyacá y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador).—Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (El Salvador).—Don Manuel Peláez, P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas).—Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Guatemala). Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras). — PP. Paulinos. Casa Cural. Apartado número 2. *San Pedro de Sula* (Honduras).—Librería La Idea. Apartado Postal 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México*, D. F. (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua).—Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, 3. *Panamá* (República de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza Sh. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico). — Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gercontrasse, 25 - 29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (Francia).—Librairie Mollat, 15 rue Vital Charles. *Burdeos* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal). — Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (S T H.) *Dublin* (Irlanda)

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 2440600

MADRID

Precio del ejemplar	20 pesetas
Suscripción anual...	190 pesetas

IMPRENTA NACIONAL DEL BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO - TRAFALGAR, 29 - MADRID-10

NUMERO 148 (ABRIL 1962)

Páginas

Arte y pensamiento

Hispanoamérica a la vista

Brújula de actualidad

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Yraola.

ARTE Y PENSAMIENTO

ROMANTICISMO Y ESPIRITU DE CLASE EN «LOS PAZOS DE ULLOA»

POR

JOSE BLANCO AMOR

Cuando la condesa de Pardo Bazán murió, hacía veinte años que Fitzmaurice-Kelly había publicado su *Historia de la literatura española*. La obra apareció, en castellano, en 1901, tres años después de haberse publicado, en inglés, en Londres. La condesa, con su labor más importante realizada, sentíase entonces como el epicentro del mundo, un punto alrededor del que giran —o deben girar— los astros. «En esta tierra no hubo más que dos escritores, y los dos llevaban faldas: el padre Feijoo y yo.» Así hablaba doña Emilia de sí misma y de cuantos habían escrito hasta entonces en Galicia.

Fitzmaurice-Kelly la trata bien. Le dedica palabras de condescendencia y encomia su «resolución y ánimo emprendedor». Más adelante, y siempre hablando de ella, dice que «las damas han sido hasta el presente más impresionables que originales», y que doña Emilia se dejó impresionar por el naturalismo francés. Pero como el realismo es una corriente estética tradicional en España, esa moda de importación ha de pasar pronto. Elogia su patriótico entusiasmo y subraya su «exuberante e irresistible temperamento». Hasta aquí no encontramos más que circunloquios y evasivas para no abordar a la escritora desde un terreno crítico. No se olvida el historiador de recalcar el tono irónico: «Da conferencias, explica a Tasso y diserta acerca de la novela rusa, sin que esto le impida interesarse en los problemas sociales y en las soluciones propuestas por John Stuart Mill. Pero aún así sobresale por la transcripción romántica del mundo visible.»

El juicio del historiador inglés es importante para situarnos en un punto de referencia con relación al papel de la condesa en el ambiente literario de su tiempo. Ese ambiente, si no era adverso, tampoco era favorable. Era el ambiente que podía tener una mujer de su época, hasta para un inglés partidario de las sufragistas. Ella peleó, dijo sus verdades, viajó, volvió a España y siempre se presentó como era: una escritora. De sus novelas dijo lo siguiente: «Entregadas están a la discusión y a la negación de quien guste tomarse la molestia de juzgarlas o triturarlas o ponerlas como hoja de perejil; jamás he protestado ni interior ni exteriormente contra ese derecho; búsquese en todas ellas

un párrafo sólo donde pretenda declararme inviolable o me revuelva sulfurada contra alguien por haber puesto reparos a mis escritos o atacado mis apreciaciones e ideas.» En nombre de esta libertad que la autora ha concedido a la posteridad, nosotros vamos a hacer una visita a los Pazos del marqués de Ulloa, en los que se desarrolla su novela más famosa y más duradera.

La novela está fechada en París, en 1886. El hecho de que la capital de Francia aparezca como cuna de una novela rural gallega invita a hacer algunas reflexiones. En París pontificaba en aquellos momentos Emilio Zola y seguía publicando libros Edmundo de Goncourt. Un año antes había muerto Hugo, y las novelas estremecidas de dolor y neurosis de Dostoiewski estaban al alcance de la mano. Stendhal aguardaba vivir en la posteridad «su obra más gloriosa», y *Madame Bovary* hacía tiempo que daba que hablar a las señoras burguesas. París era el centro de la literatura del día. Pero la escritora no se dejó sugestionar por ese mundo en el que vivía cómoda. Para escribir *Los Pazos de Ulloa* se situó espiritualmente en una aldea gallega, envuelta en un paisaje primitivo y neblinoso, y la gran capital no influyó en ella para nada. Pero allí, en París, estaba la cuna del naturalismo, y éste sí que quiso ella trasladarlo íntegro a la aldea.

En el primer capítulo ya se descubre, según los cánones imperantes en la novela romántica y naturalista, al personaje principal. La autora no lo dice, pero el tratamiento técnico que da al relato lo denuncia: Julián, «caballero en peludo rocín», asoma como el personaje clave. La autora aprovecha el viaje del cura para salpicar el relato de detalles pintorescos y de figuras que responden al espíritu de la frase stendhaliana, que compara a la novela con un espejo. Los personajes aparecen como árboles plantados a orillas del camino para que respondan a las preguntas del cura. Son labriegos y caminantes. «¿Tendrá usted la bondad de decirme si falta mucho para la casa del señor marqués de Ulloa?» —pregunta el cura montado en su rocín al peón caminero—. «Un bocadito, un bocadito» —responde el hombre. Más adelante el cura tropieza con una mujer que da de mamar a su niño y le hace la misma pregunta. «La carrerita de un can» —responde la mujer. La autora no disimula su prisa por mostrar figuras de un realismo *épatant* y en subrayar que el campesino gallego responde a una pregunta con otra pregunta. Ella escribe para dejar documentos, presentar testimonios. Cada personaje, cada estancia, cada sitio ha de soportar la mirada detenida de la novelista para que el lector no pueda imaginar nada por cuenta propia. Esta técnica corresponde, en líneas generales, a la novela romántica y naturalista, y la condesa la sigue como algo aprendido en forma definitiva y para siempre: «Julián pertenecía a la falange

de los pacatos, que tienen la virtud espantadiza, con repulgos de monja y pudores de doncella intacta.» ¿Por qué calificarlo así? ¿Por qué no dejarle al lector la libertad de elegir el adjetivo que la conducta de Julián le merezca?

ROMANTICISMO

Siempre hemos leído que doña Emilia Pardo Bazán era una escritora naturalista. El mejor método para formarse un juicio personal sigue siendo el de leer al autor para descubrir si sus críticos están o no acertados. Y sus críticos se han repetido mucho desde que sus obras merecieron el primer juicio. El naturalismo parece una obsesión en ella, y en *La cuestión palpitante* demostró que en su espíritu ardía el naturalismo como antorcha orientadora de un formidable descubrimiento literario.

La condesa se casó muy joven. Fué un matrimonio convenido por sus padres con un hombre mucho mayor que ella. Poco después empezó a viajar. Recorrió toda Europa, primero con su marido y después sin él. Leía mucho. Conoció las novelas de Walter Scott y las de Víctor Hugo antes que las de los escritores españoles del momento. Ya no encontraba satisfacción sólo en viajar: ahora trataba de anudar relaciones literarias con los más grandes escritores de la época, a muchos de los cuales tradujo al español. Los románticos ya no se llamaban románticos. En París leyó *L'asommoir,* uno de esos raros «documentos» que entonces eran la última palabra en escuelas literarias. En *Un viaje de novios* hizo la condesa un tímido intento de dejarse llevar por esa corriente que fluía por Europa como si el Sena se hubiera desbordado por todo el continente. La *novela experimental* estaba ya en la vida literaria europea como una exigencia de la hora. Después escribió *La tribuna,* una especie de estudio naturalista de la realidad obrera en La Coruña. Aquí entra decisivamente en la corriente que tenía a Zola por maestro. En 1883 publicó *La cuestión palpitante,* y a partir de entonces ya no hubo paz a su alrededor: la condesa era una tea encendida en el ambiente pacato de la clase alta española. En el laboratorio de los *Rougon Macquart* Zola había hecho extraordinarios progresos al aplicar las leyes de la herencia a la novela. El naturalismo no era sólo una novedad estética, era una revolución científica. Mientras se debatían en su torno las posiciones más encontradas —había gentes serias que consideraban escandaloso que una mujer se ocupara de autores extranjeros—, ella inició una serie de conferencias sobre *La revolución y la novela en Rusia.* Sin detenerse en la marcha forzada que se había

impuesto, aparecieron traducciones suyas de los hermanos Goncourt, de Tolstoi y de Zola. Su audacia —la nobleza se avergonzaba de que la escritora hubiera nacido de padre y madre nobles— no se detuvo hasta golpear a las puertas de la Real Academia de la Lengua. No le abrieron. Este fué el único fracaso en su vida literaria.

Todos hemos leído que la condesa de Pardo Bazán introdujo el naturalismo en España. Ella también lo creyó, y se dedicó a predicar con el ejemplo: escribir novelas naturalistas. Noveló creyendo que estaba en la más pura ortodoxia naturalista. Pero en medio de lo que ella consideraba una fría exposición zolesca, se le escapaban escenas de tono sentimental, plañideras y suspirantes. La condesa era, en realidad, una posromántica situada entre dos edades literarias: el romanticismo muerto y el naturalismo agonizante.

En el capítulo IV de *Los Pazos de Ulloa* se refleja el esfuerzo de la autora por seguir la escuela naturalista. El cura pasa revista a los volúmenes de la biblioteca del pazo y la autora no se olvida de apuntar las diversas familias de polillas e insectos que los infestan. El lector presencia —oye, mejor dicho— cómo esos insectos crujen debajo del zapato del curita. Cuando el escritor naturalista hablaba de sangre no lo hacía por menos de un crimen. Lo importante era que el lector viera realmente lo que el escritor quería mostrarle. La condesa habló de los insectos, y el lector los vió ahí aplastados por el pie del bibliotecario. Seguidamente, y sin que el curso del relato lo exija, salta atrás y empieza a contarnos los antecedentes familiares del marqués de Ulloa. El *señorito* se perfila por entre los libros que heredó y que no leyó, como un personaje legendario, romántico y sentimental, primitivo y bárbaro, dispuesto siempre a ejercitar el derecho de pernada con las hijas de sus criados. Para esta costumbre tiene la autora los mayores respetos.

He aquí una típica escena a la manera de Zola: «En su habitación pudo el capellán notar, mejor que en la cocina, la escandalosa suciedad del angelote. Media pulgada de roña le cubría la piel; y en cuanto al cabello, dormían en él capas geológicas, estratificaciones en que entraban tierra, guijarros menudos, toda suerte de cuerpos extraños. Julián cogió a viva fuerza al niño, lo arrastró hacia el aguamanil, que ya tenía bien abastecido de jarras, toallas y jabón»... Otro pasaje de la novela: «era imponente la fealdad de la bruja: tenía las cejas canas y de perfil le sobresalían, como también las cerdas de un lunar; el fuego hacía resaltar la blancura del pelo, el color atezado del rostro y el enorme bocio o papera que deformaba su garganta del modo más repulsivo»... El lector es siempre un ser desprevenido, y la condesa lo sorprende con la acentuación de la fealdad. No se trata de hacer una

interpretación al pie de la letra. Pero es necesario exigir al autor que las palabras con que describe un personaje o un rasgo o un objeto estén de acuerdo con lo descrito para que resulten verosímiles. No estamos leyendo fantasías, sino novelas naturalistas; es decir, con olor a azufre si es necesario. En el capítulo II, el cura asiste a la embriaguez de Perucho, hijo bastardo del marqués y de Sabel. Lo emborracha su abuelo con consentimiento del padre y asombro de Julián (el sacerdote), y después lo manda a dormir. El lector tiene que apelar a recuerdos literarios que nada tienen que ver con la naturaleza sustancial del ser gallego. Existen, aun en el rincón más rústico de Galicia, unas reglas morales que los campesinos respetan y hasta temen. Por eso resulta chocante la presencia del marqués, padre de la criatura, y del cura, director de almas del Pazo de Ulloa, frente a la desaprensión de un labriego rústico, como es el abuelo del niño. El fondo ético de estos procedimientos los heredó la autora de alguna novela de Zola, y muy probablemente de *La terre,* además de cometer un pecado literario de difícil ingestión: en ninguna otra ocasión se menciona el hecho, ni tiene sentido la escena en el contexto del relato más que para destacar la brutalidad de los aldeanos. El niño, Perucho, es una de las figuras mejor trazadas del libro. ¿Por qué castigar la sensibilidad del lector con ese hecho brutal, injustificable literariamente, sin que medie una relación entre el ambiente y el hecho en sí?

La dualidad romanticonaturalista se impone a cada instante en la pluma de la condesa. Para que nadie tenga dudas acerca de sus raíces románticas y sentimentales se recomienda especialmente esta escena —hay otras muchas en el libro—, en la que la autora pinta el sufrimiento de Nucha, la esposa del marqués. Dice así:

«—Usted es un ángel, señorita Marcelina —le dice Julián.

—No —replicó ella—, un ángel no; pero no me acuerdo de haber hecho daño a nadie. He cuidado mucho a mi hermanito Gabriel, que era delicado de salud y no tenía madre...

Al pronunciar esta frase, la ola rebosó, las lágrimas corrieron por fin. Nucha respiró mejor, como si aquellos recuerdos de la infancia templasen sus nervios y el llanto les diese alivio.»

En este corto párrafo hay una serie de elementos de morfología romántica. Un autor que no estuviera penetrado totalmente por el lenguaje y formas estéticas del romanticismo no hubiera recurrido a términos melosos y diminutivos de novela rosa. Y, por encima de todo, la joven señora derrama copiosas y abundantes lágrimas para hacer pedazos el corazón de los endurecidos... naturalistas, lectores de la condesa. Esta escena tiene fin en la capilla del Pazo, donde la autora, ausente todo rigor crítico para advertirle el peligro, se entrega total-

mente a la mitología romántica, y pone gruesas nubes en el cielo y lobreguez en el mundo todo. La condesa de Pardo Bazán introdujo el naturalismo en España, según se encargan de decirnos todos los críticos e historiadores de la literatura española. Pero se olvidan de decirnos que el espíritu de la autora de *Cuentos Gallegos* permaneció fiel al romanticismo.

El espíritu de clase

Las costumbres tienen en *Los Pazos de Ulloa* un papel estrictamente de colaboración para vertebrar cada uno de los personajes del libro. Estos personajes tienen diversas y distintas valoraciones morales. Campea en todo el libro un espíritu de clase que la autora no hace sino acentuar en cada aspecto importante del relato. Los de arriba son buenos, los de abajo son malos. La vileza está en el pueblo; la virtud, en los señores. «Un zapatero que se hace millonario metiendo y sacando la lezna— dice don Pedro al cura—, se sube encima de cualquier señor de los que lo somos de padres a hijos... Yo estoy muy acostumbrado a pisar mi tierra y a andar entre árboles, que corto si se me antoja.» Este es el pensamiento del marqués de Ulloa, que la autora demuestra compartir totalmente. No hay en ella crítica más que para la gente aldeana, sin nada que la justifique, por otra parte. Primitivo tiene que morir. Esto se adivina desde las primeras páginas. Es un intrigante, una especie de encarnación diabólica de todas las maldades de que puede alardear un labriego. Primitivo tiene que morir. Y entonces la autora introduce un personaje de contramano, un cazador que pertenece también al pueblo, a la patología aldeana, y es él quien mata a Primitivo. En realidad, el autor del crimen hubiera debido ser el marqués, pero entonces habríamos tenido un noble criminal. Esto no sería, sin embargo, más que un desvío en el camino lógico de un relato que pertenece a la escuela *naturalista* —es decir, el árbol crece de abajo arriba, según lo ordena la Naturaleza—, en cuyas reglas rendía la autora acatamiento. Lo que resulta verdaderamente inconcebible es que el cura, en el momento de alejarse del Pazo, ve cómo Primitivo se desangra y no se acerca a él. Era su enemigo. ¿Y el espíritu cristiano del cura? ¿O lo puso Dios en el mundo sólo para defender a la «señorita»? La autora no sólo no reprueba este odio —¿en nombre de qué?, ¿por qué?, ¿para qué?—, sino que hace que el sacerdote se detenga, observe un momento al moribundo y eche a andar camino adelante. Tiene prisa para servir los planes de «la pobre Nucha».

Estos señores —vamos a llamarlos así—, pantagruélicos y bárbaros, no tienen rasgos humanos. Son señores de montería. En las páginas

en las que la condesa describe una serie de visitas «sociales» que hacen el marqués y su mujer a relaciones del lugar, el lector tiene en sus manos un cuadro desolador de esas gentes distinguidas: son frutos degenerados de troncos que fueron sanos. Esas gentes no existen. Son todo pasado, ruina, polvo, nada. Hay, en cambio, una positiva vibración humana en las gentes del pueblo cuando la escritora se digna observarlas de cerca. El matrimonio de los marqueses parece presentir la muerte definitiva del mundo a que pertenece. Cuando regresan de una visita a un pazo vecino, dice la autora: «Callaron todo el camino porque los oprimía la tristeza inexplicable de las cosas que se van.» Para la condesa no resulta claro que las cosas se tengan que ir en forma irremediable. No juzga el pensamiento de la pareja de nobles, como juzga a los de «abajo» pocos momentos después. Ella no se pregunta por qué el mundo de los marqueses es como es y por qué pertenece a las «cosas que se van». Novela una sociedad que recibió tal como se la entregaron sus antepasados, y su «revolucionarismo» no la impulsa a averiguar ningún porqué social. Esa desazón que se introduce como una sustancia corrosiva en el espíritu de los marqueses es la propia sensación de ruina que llevan encima como casta social. Es como una sensación de muerte lenta para una clase parasitaria que no sabe hacer nada para sobrevivirse a sí misma. Dice en alguna parte Ortega que la nobleza no muere porque la maten sus enemigos, sino por su incapacidad de evolución. Esta afirmación orteguiana tiene en *Los Pazos de Ulloa* la más patética confirmación.

Frente a este mundo detenido en el tiempo como un manchón borroso en un horizonte claro, la autora presenta una verdadera policromía humana de aldeanos. Pero los aldeanos son una especie de material sobrante. Y cosa curiosa, en ellos descubrimos al pueblo, un pueblo con acento propio. En ellos está presente Galicia. Son trozos vivientes del cuerpo social de Galicia. En estos personajes, que la autora procura presentar con rasgos antipáticos y aun odiosos, se definen algunas características de la raza: perspicacia, gravedad en la palabra, seriedad en el trato, respeto al prójimo, lealtad. En este mundo moral se encuentra cómoda la misma autora y el relato cobra de pronto vigor, gracia, espontaneidad. Hay una verdadera autenticidad humana y literaria cuando la escritora deja correr libremente la pluma por el cuerpo vital del pueblo, en contraste con la chatura ambiental del mundo decadente de los marqueses. En medio de estos contrastes, tan propios de la novela del siglo XIX, no podía faltar un «progresista». Es un médico, imagen sofisticada que no acaba de ser hombre. La autora le llama «discutido higienista». Es partidario de la libertad, por supuesto, y se autodefine como liberal. Sus discusiones terminan

siempre defendiendo esa cosa mostrenca y difusa que se llama «libre albedrío». El «libre albedrío» puede servir para hablar en broma de cosas serias, y en este sentido apela a él la autora. El médico es un charlatán, superficial, pedante, inconsciente, tonto. Parece un personaje pedido en préstamo a Pereda. Lo que viene a demostrar que la autora de *La Madre Naturaleza* era tan reaccionaria como el autor de *Don Gonzalo González de la Gonzalera.*

Es sensible que la condesa no hubiera reparado a tiempo que toda ella era latido popular: su aliento creador, su acento humano, el calor de su prosa, la sensualidad de sus imágenes, su capacidad de observación. Sus libros rebosan de figuras populares, en las que ella no parece reparar. Estas figuras están positivamente definidas en sus numerosos cuentos, pero como si ellos—sus personajes—saltaran de la vida al libro sin pedirle permiso a la escritora de sangre noble. Están ahí, y eran su material novelable y novelístico. No hay en ella una ternura honda, un sentimiento de solidaridad con sus dolores, sino una especie de protección paternalista—maternalista, en este caso—, y ellos parecen resentirse humanamente de este trato.

Sabel ocupa el lugar más humilde e indigno del relato. Pero como si actuara por reacción consciente, escápasele a la autora de la mano y se incorpora como una genuina figura del pueblo. Sabel «tiene ojos azules, anegados en caliente humedad», detalle que la autora consigna para prevenir al lector contra ella. Y Sabel se yergue sola por encima de todas las prevenciones. El estilo de doña Emilia Pardo Bazán tiene también todas las características de provenir de la más honda raíz popular. Sus imágenes son veloces, ricas, ajustadas al hombre y al medio, a la psique y a la carne. Un humor retozón y apicarado completa las cualidades de una escritora que escribió con prosa salpicada de humedad de los valles gallegos, poblados de campesinos que ella no amó. Estaban ahí, al pie de las murallas de su Pazo de Meirás, y trabajaban las tierras de la «señora condesa». Ella nunca se preguntó desde cuándo ni hasta cuándo. No se sabe bien cuáles son las razones para calumniar a doña Emilia Pardo Bazán llamándole revolucionaria. Como los marqueses de *Los Pazos de Ulloa,* quizá sintiese esa vaga tristeza—«inexplicable», dice ella—«de las cosas que se van». Hasta ahí llegaba su capacidad para comprender los problemas vitales de las gentes que poblaron de material humano sus novelas y cuentos.

José Blanco Amor
Conde, 923
Buenos Aires

LA DESHORA*

POR

ANTONIO GALA

I

Y ¿qué habré de decir para que entiendan
los nardos que ya todo ha concluído?
¿Qué palabra podría convencerlos
de que no es tu llegada lo que aguardo?
Se abren las luces nuevas y murmuro:
«Hoy no diré su nombre.
Estoy en el pasado. Hay que partir
a buscar pastos nuevos.» Pero el alma
se hace la distraída y no me sigue
y se queda extasiada en tus praderas.

¿Qué puedo yo contra esta voluntad
de estarme con tu olor y tu recuerdo?
¿Cuenta acaso mañana para quien
vivió hasta ayer su tierra prometida?

En la llanura no aparece el nuevo
pastor imperativo
y hacia el anochecer, indestructibles,
manejo pruebas de papel y seda.
Cerca pasan el agua y la sonrisa:
el pasado es lo único que anhelo.
«Esta sangre —me digo—
debiera ser de piedra»,
mas sé que he de olvidar lo inolvidable:
llegarán otras manos y otra boca,
otra cintura borrará la tuya..
Pero hoy debo decir a los amantes
que, donde quiera que tú estés, te amo.

(*) Cinco poemas del libro inédito de igual título.

II

Hoy quisiera soñar con azaleas.
Oprimir unas manos en la aurora
tiene un precio tan alto. Se entretiene
la palidez sobre el lucero y trinan
confusamente ruiseñor o alondra:
el corazón se hace el desentendido.
Nada puede olvidarse. Aquí está todo.
Y sucede que el tiempo
comienza a distraerse
como un niño camino de la escuela,
que se atrasa y retorna
por el guijarro o por la hormiga y
avanza un poco, sólo
para poder volver
de nuevo y demorar
el momento fatal de la llegada.

Oprimir unas manos en la aurora
es voltear el rostro
hacia lo que nos ha desamparado
sin irse, sino que
se introdujo en la sombra
fría de los desvanes y ahora baja
secretamente a la reunión nueva,
de repente encendido,
a alumbrar con sus llamas el paisaje
de hoy tan soñoliento. Brama el río
del recuerdo. Se seca la esperanza.
El contorno, cuya caricia viva
brota como la flor del arrayán,
se confunde con otros anteriores,
también de madrugada e indecisos
por la mitad de marzo.

Dentro de esta
espesa agua, muévense las manos
antiguas torpemente hacia las nuevas
manos y se interponen. ¿Es acaso
aquella flor la que aparece ahora
en estos ojos? ¿Soy acaso yo,

el que oprime esta mano,
el mismo que oprimía
ayer otra distinta? ¿O no hay más que una
mano y mi sueño es lo que muda?
¿Todo es igual y siempre?

Un momento
más y amanecerá.
Tendrá que alzar el vuelo
el viejo azor de esta reciente alcándara.
Todo estará más claro:
sonreirá la boca del amante,
buscarán los recuerdos su acomodo,
se nublarán los cielos de la alcoba.
Sólo un momento más y estaré triste,
como antes, otra vez.

La mano confiada, en vano libra
su voluntad de ser que, como un pájaro,
salta desde su palma
a la de la otra mano que la oprime.
Esta mano, una mano:
todo es igual mientras se aguarda el día.
Todo es igual, pero hoy, hasta que llegue,
apretados los párpados,
a viva fuerza si es preciso, hoy
yo quisiera soñar con azaleas.

III

Puede a veces un nombre
completar un paisaje. Casi nada,
unas letras tan sólo
y puede, sin embargo, dar sentido
a una tarde que va
bogando a la deriva.

Pero ¿qué
nos importan los nombres? Ahora estamos
en esa hora terrible en la que cuentan
las manos y la piel. Ya no podemos

sentir por vez primera. La libélula
vibra, no obstante, apenas sobre el agua.
(«¿Hay un árbol sin nombre? ¿Existe el árbol
sin nombre todavía?») Cuánta vida
hemos andado para al fin llegar
a esto. Nos volvemos
y hay dos jóvenes bocas que se acosan
debajo de la encina, en abril, cuando
son tiernas las estrellas.
¿Verdaderamente es ser lo que importa
o importa más llamarse?

Hemos perdido
el nombre que tuvimos y llenaba
el mundo. Ese nombre que nos dieron
aquellos labios y éramos nosotros.
Unicamente en las ajenas voces
comprendemos cuál es el nombre nuestro
y en las manos ajenas
la suavidad de nuestras propias manos.
Se nos cansa el deseo y la memoria.
La piel se espesa y no permite el dulce
bienestar: desconfía,
se sabe de memoria las respuestas.

¿Qué queda, pues? Tendemos las miradas
como un puente y no hay río que cruzar.
En la altamar estamos:
de nada sirve andarse por las ramas;
ya no hay árbol sin nombre. La esperanza
recita su papel
distraída como una prostituta.
(Y es cierto, sin embargo, que podría
un nombre, de repente,
completar un paisaje).

La aventura
se despereza, cada amanecer,
como un ruido de esquilas en el campo.
Nuestros oídos no la escuchan. Piensan
que es mejor amarrarse
al mástil de su barco. Ese país

hacia el que vamos es
una pequeña isla, y reinaremos
en nuestra isla a oscuras y seguros.
Lejos de todo. Lejos de nosotros,
que somos nada más
el nombre que nos daban.

Qué inservible
reinado el de cortar los arrayanes
sin pensar en un nombre. Abandonadas
las cinturas, pasean olvidados
de sí los que se aman; nada tienen
sino su nombre.

Es hora
de cerrar las ventanas y de echarse
a llorar sobre aquéllos
que fuímos. Hora de
aprender ya que el corazón es sólo
un pájaro que llama y que responde.

IV

Ya cumplí casi entera la deshora
y pronto iré camino de tu nombre.
El infantil albero palidece
otra vez mi mejilla y por la sangre
una arena de fuego me discurre.
Ya desnazco hacia el húmedo mantillo
que abre su maternal oscuridad
a esta siembra de octubre revertida,
cuya cosecha es la semilla a solas.

Pies de barro, dispuestos sobre el barro,
han perseguido inagotablemente
dulces formas de barro.
Manos de sensitiva
tierra se han alzado
sedientas a otras manos, pero no
consiguieron fundirse:
sólo quedan el gesto y el impulso.

Vinimos solos y nos vamos solos,
con nuestra delicada
aportación de tierra sobre el pecho,
para ofrendarla a la gran tierra abierta,
que, desde siempre prometida, aguarda.

Dónde voy lo sabré
cuando ya haya llegado.
Entretanto, es andar
un poco lo que importa.
Andar, amor, buscarte
hasta que tú me encuentres
sobre el previsto lecho.
Estar donde estuvimos,
donde el recuerdo duele.
Ir sólo entre las suaves
cosas, entrelazando
tu palabra de adiós a tu llamada.
Porque sé que no vuelves, que el amor,
como el agua, no vuelve,
camino por la orilla de los ríos
mandándote mensajes de tristeza.
Bajo los fríos cielos
se levanta tu nombre
y yo me abrazo a mi dolor, porque es
lo único que al irte me dejaste.

Qué alto te fuiste. Qué alto.
Cuánto trabajo cuesta
descender hasta ti.
Porque, sin duda, tú
moras al otro lado,
allí donde se apagan,
cansadas, las heridas.
En un punto del que
no se regresa nunca,
porque el amor se torna
eterno y silencioso
y exultan para siempre
los huesos humillados.

Todo es distinto, amor,
donde me abandonaste.
Decía el Rey: «Sobre estos rojos muros
relucirá mi nombre
por dilatados siglos
y cubrirá de luz
las fauces de la noche».
Se levantan imperios que derrumban
con estrépito imperios anteriores:
el polvo iguala a todos los caídos.
Sólo mi corazón,
como un pequeño fruto,
como un blanco guijarro
que el agua trae y lleva,
debe permanecer,
latir eternamente
—sea cualquiera el sitio
que habite— cada vez
que unos labios pronuncien
tu bienamado nombre.

V

He sentido caer, una por una,
todas las horas; un alegre sol
me indicó las serenas, las restantes
las daba el corazón. Debo salir.
Debo ir en busca de...
Abro la puerta y oigo
gritar: «Ya no hay más tiempo»,
y desciende un batir tenue de alas.

Se acaba el tiempo y, sin embargo, yo
permanezco. Yo duro
entre el recuerdo y la esperanza.
(Entre el recuerdo de lo falso y
la esperanza de desaparecer.
He aquí la existencia: un desacierto).

Renunciamos al futuro y nos
repetimos: «ahora».

Pero ahora es ya ayer.
Cada día morimos para el otro.
Se nos recuerda, mas
no a lo que somos hoy,
sino a aquello que fuimos...
(Digo «nosotros». ¿Hay
por ventura «nosotros»?)

No basta renunciar
al futuro, porque el pasado es
antes de ser y, no obstante, sólo
es verdadero a medias: deseo del deseo.
Lo que no ha sucedido aún: eso es
lo único verdadero,
lo único que mata
y hoy está en nuestras manos
como un fruto en la flor.

El círculo se cierra
según era ordenado.
Aunque hayamos destruído las clepsidras
sigue en pie el tiempo. Y no
es que ahora sea tarde
de un modo diferente:
también antes fué tarde para todo,
porque en lo más secreto nada cambia,
nada puede cambiarse.
¿Diremos, pues, que todo ha terminado
o diremos, más bien, que todo queda
a medio terminar?

Me han dicho que el amor nos arrebata
sólo un día después de haberse ido:
cuando toca el dolor
o queda en las laderas del recuerdo
y cuando la deshora
se desboca en los cauces
del corazón con sus amargas aguas.
Por eso al escuchar
«No hay ya más tiempo», salgo
sonriente en busca de...

Una presencia habrá que me detenga:
«No existe el tiempo. Lo creabas tú
al ver latir un párpado o un labio,
al sentir una mano fatigada
de estar entre las tuyas,
al sostener, despierto,
un cuerpo que dormía.
Ya siempre es hoy. Descansa.
Sólo yo existo. Existe en mí si quieres.
Descansa en mí del tiempo
que tanto te ha afligido.»

El dintel de mi puerta es sólo éste.
Sé que es éste y en él está mi puesto:
no sé hablar de otra forma.
Alguien ha de venir que desconozco,
a quien había dejado de esperar.
Alguien que está ya aquí y de quien respiro,
que he de saber quién es
para saber quién soy.
Hablemos, pues, de amor
mientras llega el momento.

Antonio Gala
Prim, 13
MADRID (4)

LA IMAGEN PERIODISTICA DE HISPANOAMERICA

POR

JUAN BENEYTO

La información y la Historia

Los historiadores tenemos que estar pendientes de los acontecimientos. El mundo de la Historia ha de abrir los ojos ante el mundo de la información, porque la Historia ha venido desatendiendo los mecanismos y las nuevas formas de comunicación. Mientras las Facultades de Letras siguen dedicando asignaturas y cursos al tratamiento del libro, la cinta magnetofónica, el cine, la radio o la televisión, quedan abandonadas, frente a una realidad en la que las imágenes de los hombres y de los pueblos son pergeñadas por los medios electrónicos y, en general, por los instrumentos periodísticos.

Falta así considerar metodológicamente a la información. Alegra ver, sin embargo, que ya algunos estudiosos empiezan a tomarla en cuenta. Sirva de ejemplo el volumen *L'Histoire et ses méthodes,* lanzado, bajo la dirección de Charles Samaran, por la Enciclopedia de La Pléyade. Con esto se explica que sean notorios los casos de historiadores que sin dejar de atender a su disciplina se hayan volcado a la consideración de la información como fenómeno sociológico de enorme trascendencia temporal.

Pues bien: la información se produce al través de un cristal—no solamente, podríamos decir—en el caso de la televisión. La información no nos da objetos. sino representaciones. Las imágenes periodísticas se levantan como juegos ópticos: surgen de la refracción de las luces (el interés focal, de los sociólogos norteamericanos) sobre fondos de ideas. Al pasar por tales prismas, las ideas cuajan: se hacen estereotipos y, al difundirse por los mecanismos empresariales de distribución, circulan como tópicos.

La imagen de los hombres

Vale la pena partir de la consideración de la imagen de los hombres. Pensemos en lo que ha cambiado Rockefeller después de la colaboración de Ivy Lee: el hombre antipático, del que no se conocía más que la rigidez protocolaria de la etiqueta y la aislada recreación del

golf, pasó a ser el hombre que irradiaba simpatía, amaba las flores y acariciaba a los pequeñuelos... Estos días he leído la biografía de Mussolini escrita por Laura Fermi. ¡Pasma pensar que una buena parte de su juicio ha sido apoyado en la misma Margarita Sarfatti, que dedicó al Duce un libro entusiasta! Si creemos a Laura Fermi, ella es testimonio del cambio producido: el Mussolini que creía conocer en 1928 ha resultado muy distinto del que ha empezado a descubrir más tarde... Los nuevos medios —la prensa, el cine— se han unido a los tradicionales —el documento vivo de la relación personal— para dar una imagen diversa. No sé si los reyes antiguos lo sabían, pero, al menos, lo debieron intuir cuando nombraban cronistas áulicos y halagaban a los pintores.

La imagen de los pueblos: el caso de la España de pandereta

Con los pueblos sucede lo mismo. No es cuestión de entrar a meditar sobre cuanto se viene estudiando en materia de etnopsicología. De cualquier modo, lo que toca a los pueblos es siempre más grave que lo que toca a los hombres, porque la imagen que se forma de cada país pesa en la balanza de las fuerzas internacionales y llega a ser perjudicial —o beneficiosa— para extensas comunidades y aun para la comunidad universal.

Un ejemplo español bien expresivo es el de la España romántica, recientemente estudiado por Léon-François Hoffmann en la Universidad de Princeton. Su tesis, publicada por las prensas universitarias francesas (*Espagne romantique*. París, 1961), toma cuenta de los elementos que han ido forjando tal estereotipo: la crueldad y la sensualidad, imaginadas en los españoles sobre la deformación de la Inquisición y de las mujeres, han sido vertidas en los toros y en la música, dando por resultado esa imagen de una España de pandereta (toreros y bailarinas), de la que no es fácil despegarse.

El caso de Hispanoamérica: la anarquía política y el desorden social

La imagen que los medios de información van dando de Hispanoamérica se apoya en otros dos elementos: la anarquía política y el atraso social. Cargando las tintas sobre estos dos puntos, el mundo actual desvalora y desdeña al orbe hispanoamericano.

Ya en 1955, el Curso de Periodismo de la Universidad Internacional de Santander se mostró preocupado por el tema, y una cierta parte de las investigaciones sobre la información extranjera en la prensa española se referían a Hispanoamérica. Los resultados del análisis de contenido llevado a término por grupos de trabajo de la Escuela Oficial de Periodismo tuvieron la consecuencia de marcar la preocupación de algún centro directivo, y yo mismo aproveché la ocasión de un viaje a Londres, en el mes de noviembre de 1957, para quejarme al director de los Servicios para Europa de la United Press sobre las informaciones que se transmitían a España en torno a Hispanoamérica y a Portugal. Estas informaciones se referían a golpes políticos, disturbios sociales, catástrofes y —por lo que tocaba a Portugal— inauguraciones de obras públicas. Todo este repertorio tenía poco interés para nuestro país y daba una imagen falsa de Hispanoamérica; por otra parte no permitía establecer una atmósfera de calor humano. Es probable que si a United Press se le hubiese pedido un cierto número de reportajes de profundidad para completar el alcance de las noticias (tal como le pide la prensa italiana), esta impresión se atenuara; pero de cualquier forma el conjunto del noticiario distribuídos desde Londres habrá de estimarse insatisfactorio.

El contenido de la información sobre Hispanoamérica en la prensa y la televisión

Cuatro años más tarde siguen las cosas por el estilo. Durante el mes de octubre de 1961, la información transmitida a España por la United Press-International no ha dado sino ciento cuatro noticias sobre Hispanoamérica. De estas ciento cuatro, muchos días no llegaron más que una o dos, y la media diaria mensual ha sido de 3,4. Por lo que toca al contenido, se dieron: noticias político-sociales, ochenta y cuatro; de accidentes y catástrofes, once, y culturales y deportivas, nueve (teniendo en cuenta que estaban entre éstas algunas corridas de toros y... el Premio Nobel de Literatura, para la chilena Marta Brunet).

Parece, pues, que cuando se trata de Hispanoamérica sólo es noticia lo negativo: caídas de gobiernos, anuncios de huelgas, rebeldía de grupos huídos al monte, fusilamientos... Verdad que alguna vez se dice que «disminuyen los desórdenes antigubernamentales» (Upi, desde Quito, el 20-X), o que «no existe preocupación de una posible tentativa para derribar al Gobierno» (Upi, desde Buenos Aires, el 26-X). ¡También la noticia de que no hay incidentes ayuda a forjar la imagen de un país en desorden!

Con todo, no quisiera verme arrastrado por un interés focal casi inmutable. Alguna vez se ha señalado que la imagen que la prensa de cualquier país da de otro es a menudo incompleta, inexacta y hasta incomprensible. Pero es que los datos que saltan de los análisis de contenido a que nos venimos refiriendo resultan contundentes para nuestra comunidad de naciones. Si pasamos a los medios electrónicos, la impresión no mejora. Aquí dan noticias la misma Upi más Daily News Film, Columbia Broadcasting System, Visnews, etc. Tomando como área de examen el mes de octubre de 1961, las informaciones fílmicas difundidas por las cuatro agencias citadas suman un total de setecientas veintiocho noticias, de las que se refieren a Hispanoamérica solamente quince; es decir, apenas un dos por ciento. Pero es que además la casi totalidad de la información muestra el mismo aspecto antes señalado: cambios políticos violentos, desórdenes callejeros, huelgas..., la Comisión de la Organización de Estados Americanos en Santo Domingo, el debate sobre Cuba, y únicamente dos referencias fuera de esa serie: la feria de Lima y un rodeo motorizado. El problema del noticiario cinematográfico es sencillamente una réplica del caso de la televisión: no hay país interesante, sino el que da pie a un rótulo sensacionalista de matiz negativo.

Una imagen mutilada y deformada

Se puede concluir diciendo que la imagen de Hispanoamérica que los medios de información dan al mundo es una imagen mutilada y deformada. Si el lector acude a cualquier puesto de venta de periódicos y escoge diez de los más salientes títulos, es casi seguro que se encuentre con lo que los españoles nos encontramos cualquier día: entre diez periódicos, sólo cuatro con alguna referencia, y entre los cuatro, solamente dos con más de cuatro líneas. El análisis de contenido de esta prensa permite afirmar que la mayor información depende de servicios especiales, bien de las corresponsalías del propio periódico, bien derivados de las agencias mismas. Ha de notarse igualmente que el mayor volumen depende de la agencia francesa, más ligada a la concepción «latina» del periodismo que la agencia yanqui que es la de mayor extensión difusiva. Consiguientemente, es también *Le Monde,* el diario europeo que mejor atiende a este campo, mientras del mundo angloamericano está, sin duda, a la cabeza el *New York Herald Tribune,* que con frecuencia ofrece tres y cuatro informaciones cotidianas. A su lado ha de situarse el *New York Times,* en su edición internacional, y seguidamente la prensa italiana y la alemana. (Prescindimos de

la consideración del análisis de la prensa española, cuyo cuadro puede decirse que depende de la información recibida de Upi y distribuída por Efe. Hay que señalar, sin embargo, la atención de muchos de nuestros periódicos por los temas hispanoamericanos, la labor de nuestros corresponsales y aun el interés con que siguen los acontecimientos escritores y profesores. Del lado estrictamente periodístico descuellan los diarios matutinos de Madrid, cada uno, con todo, en una línea.)

El informe de los expertos de la UNESCO

Habría, sin embargo, que preguntarse por las causas de esta situación, porque es patente que no son causas ocultas. Ante todo, la imagen de Hispanoamérica, tal como es dada al mundo; es decir, desde el punto de vista del caudal noticioso circulado por las agencias, está pergeñada por gentes que muchas veces andan desconectadas de la realidad hispanoamericana.

Así lo han reconocido los expertos convocados por la UNESCO y reunidos en Santiago de Chile del 1 al 13 de febrero de 1961, al observar que «los corresponsales de las agencias mundiales en América latina son a menudo extranjeros que pueden no estar suficientemente informados de las condiciones políticas, económicas y sociales de la región». En su consecuencia, «las informaciones que recogen no siempre son interpretadas por ellos correctamente, y los reportajes sobre acontecimientos de importancia pueden ser insuficientes». De ahí dos resultados: que la propia Hispanoamérica no está informada de lo que la interesa más, y que, por lo que venimos subrayando aquí, «los países no latinoamericanos reciben escasas informaciones sobre lo que ocurre en la región, o noticias que a veces no dan una idea exacta de los acontecimientos».

Tampoco dejaron de observar los expertos la estructura de las comunicaciones telegráficas y telefónicas, pues —como es sabido, en general, tras la divulgación de los estudios de Francis Williams— las tasas vigentes para servicios similares varían de tal modo según la dirección en que sea enviado el despacho, que prácticamente éste se ve obligado a seguir el camino más largo, que siempre pasa por un importante país extranjero. Ya queda claro así que lo que se busca es que las noticias tengan que filtrarse por ese prisma al que aludimos al principio...

Las interferencias del mecanismo colector y difusor

Si se examina el mecanismo colector y difusor, puede afirmarse, en consecuencia, que, aunque los corresponsales de las agencias fuesen hispanoamericanos y las comunicaciones no estuviesen sometidas a tal estructura, la imagen pasaría por un cristal refractario que cambiaría la dirección de la luz. Porque quien informa al mundo sobre Hispanoamérica tiene en cuenta los intereses de Estados Unidos, de Gran Bretaña o de Francia.

Las noticias que se dan al universo entero las da a la prensa la United Press International, desde Nueva York, o la France-Press, desde París; el noticiario cinematográfico y la televisión saben de Hispanoamérica a través de la propia Upi y de Daily News Film, Columbia Broadcasting System, desde Nueva York, o por medio de la antigua agencia fílmica de la Commonwealth, Visnews, desde Londres.

La presentación de las noticias se completa, de otra parte, con la gran prensa oficiosa internacionalmente influyente, que es fundamentalmente norteamericana, y por las «revistas de noticias» de esa misma filiación—ejemplos, *Time, Newsweek*—, así como por los reportajes ilustrados de *Life*.

La agencia, o el toro cogido por los cuernos

Frente a esta realidad, con la que olvidamos contar cuando miramos la pantalla o leemos el periódico, hay quien propone que de una vez cojamos al toro por los cuernos.

Cuando se pide una imagen auténtica de Hispanoamérica se pide que las informaciones hispanoamericanas las den los hispanoamericanos a través de empresas difusoras igualmente hispanoamericanas. Y esto es plantear el problema de la agencia, idea ya aireada allá y acá.

Los expertos reunidos en Santiago de Chile en febrero de 1961 han informado a la UNESCO en este sentido: creación de agencias nacionales que concierten acuerdos de canje, preparen personal y anticipen el establecimiento de «una Agencia Latinoamericana de Noticias, organizada en forma de cooperativa y dirigida por empresas de información locales, que podrían proporcionar noticias relativas a América latina a otros continentes»...

También este mismo año, en la reunión del Centro Europeo de Documentación e Información, celebrada en Madrid a primeros de julio, el ex ministro colombiano Pabón Núñez ha pedido la creación

de «una potentísima agencia de información, con capital europeo e iberoamericano, para difundir por el mundo en su integridad los destellos de la auténtica existencia vuestra y nuestra»...

Pero entre tanto hay que torear...

Mientras esta agencia surge habría que tratar de ir toreando al toro. Y esto se puede hacer, como afortunadamente se ha ensayado en algunos ejemplos, procurando que las comunicaciones mejoren hasta el punto de hacer posible un envío de prensa hispanoamericana a Europa, generalizando el ejemplo de la edición aérea de *La Nación*, de Buenos Aires; que vengan también en las modernas carabelas que surcan el aire cintas para la radio, películas para los noticiarios y la televisión... Importa que se aproveche el próximo Congreso de la Unión Postal —a mediados de 1962— para lograr facilidades y rebajas... Y que se establezcan intercambios de reportajes, de ilustraciones, de informaciones fílmicas...

Conocemos ya algunas experiencias. El tema del noticiario es uno de los más espinosos. El noticiario español explica en su propio almanaque que tiene intercambio con ocho países de Hispanoamérica: Méjico le facilita información fílmica por medio de tres empresas editoras; Colombia y Perú, por doble partida, y por una los demás: Argentina, Brasil, Ecuador, Uruguay y Venezuela.

La dirección de No-Do ha sabido salvar el inconveniente de los difíciles transportes. Como son más rápidas las comunicaciones que pasan por Nueva York y Londres, la Upi llega antes siempre. Una gran parte de la «actualidad» que remiten los noticiarios hispanoamericanos ya no lo es cuando arriba a Europa. El noticiario español, sin embargo, ha sabido pasar al *magazine* lo que deja de tener interés en el semanario fílmico. Y así, solamente de informaciones mejicanas, el No-Do ha hecho circular, entre enero y octubre de 1961, cuatro números de su revista *Imágenes* dedicados a Méjico.

Y crear previamente un «pool» informativo

Bien venidas, pues, las esperanzas relativas a la agencia; pero sería lamentable que con ella se resolviese el problema de modo parcial. Podría resultar que esa Agencia Latinoamericana de Noticias, auspiciada por la UNESCO, fuese capaz de mejorar el panorama y que gracias a ella el mundo tuviese una imagen menos negativa de la

Hispanoamérica real. Pero podría resultar que si España no participa en el consiguiente *pool* informativo, faltase algún día a Hispanoamérica ese elemento español que es ingrediente esencial de su etnopsicología.

Con la agencia, y en su torno, importa mucho que también se integre España en el correspondiente «mercado común» de noticias. Me parece que el esquema montado por Gran Bretaña en la reforma de su Central Office of Information (1957), al establecer como complemento de la Reuter —su gran agencia imperial, proveedora de información para la prensa y la radio— aquella British Commonwealth International Film Agency, que actualmente corre por el mundo como agencia Visnews.

Hispanoamérica tiene a este respecto bastante camino recorrido: fué ella la que fundó la PAINT, es decir, la Primera Asociación Internacional de Noticiarios y Televisión. Bastaría fijar normas para calificar y clasificar las noticias que tengan interés para el conjunto de la comunidad hispanolusoamericana. Porque aquí, ciertamente, el distinto mecanismo comercial del noticiario exigirá algunos dolorosos reajustes. (Me refiero especialmente al predominio de información publicitaria, que fuera de aquella región carece de interés: no es noticia.)

Los ventanales, abiertos a la esperanza

Todo ello puede justamente realizarse. El mayor ventanal abierto a la esperanza lo da hoy el turismo. El tráfico informativo derivado de los viajes internacionales es, sin duda, un factor tan nuevo como decisorio.

Por lo que toca a la información, bien puede juzgarse la visita como complemento de la noticia. Los viajes de hispanoamericanos sirven también a nuestro objeto. La imagen de Hispanoamérica es tan compleja, que no parece que sea suficiente que los extranjeros vayan por allá, aun cuando —tratándose de profesores, de escritores y de periodistas— lo que ellos cuentan del viaje es verdaderamente material noticioso. Lo importante es que la imagen de Hispanoamérica tenga este refrendo personal de la presencia de hispanoamericanos en el mundo.

En cuanto a España se refiere, satisface esa misma esperanza la feliz comprobación del cambio acontecido. Permitidme que recuerde dos anécdotas personales.

La una fué hacia 1928, cuando, elegido colegial de España en Bolonia, subía en Barcelona en un transatlántico rumbo a Génova. Viajaban también algunos hispanoamericanos. Estos no tuvieron curiosidad de bajar a dar un paseo por Barcelona en el medio día que el buque permaneció en el puerto..., y gastaron en Niza todo el tiempo que dispuso la estadía correspondiente.

La otra, creo que a mi regreso de aquella jornada. Un fraile español que venía de la Pampa gustaba repetir que Argentina era el tango.

Hoy comprobamos la curiosidad del hispanoamericano por España y sabemos que en Hispanoamérica no sólo hay canciones, sino Premios Nobel. Ya no se nos ocurrirá pintar una imagen como la que el romanticismo del siglo XIX hizo de España. ¿La pandereta? Se acabó para unos y para otros.

NEGRO Y AMARGO

POR

DR. SALVADOR ARANA-SOTO

El jugo es negro y amargo, como la suerte de los que con ágiles dedos recogen las diminutas manzanas rojas con que se adorna el verde cafeto allá por los meses fríos de octubre y noviembre. Es roja la uva, más roja que la sangre del pobre cogedor, porque la sangre del trabajador na de empobrecerse para que sea roja la sangre de la uva. Y es verde, de un verde sombrío, el árbol que alienta siempre su esperanza y no alivia nunca su necesidad. Verde y sombrío es el cafetal, como un bosque de algas en unas profundidades submarinas.

Amarga es la hoja, amarga es la uva y el jugo amargo y negro, como la existencia de los que viven atados al cafetal, cuidándole más que a sus hijos. Atado a él para toda la vida, como el forzado a sus cadenas, está el trabajador por unas cuantas monedas y unos tragos del amargo líquido que le sirve en lo posible de sustento. Agarrado a su barranca, el cafetal lo espera seguro de la victoria. Hierático recibe inmutable la vida que le ofrendan sus esclavos, vida de insectos, corta y ruín. Porque el hombre pasa para que el cafetal se quede, eternamente verde, eternamente insaciable.

Y el jugo amargo le da fuerzas para que pueda cumplir su destino. El jugo que calienta las entrañas vacías, que despeja los sentidos, que da brillo a los ojos y fortaleza a las piernas para trepar la barranca y bajarla bajo el peso de los cestos repletos. El jugo engañoso que estimula, como estimula el látigo a la pobre bestia cansada, a punto de desfallecer...

Se acerca la Navidad; se oirán pronto los villancicos anunciando el nacimiento de Jesús, el dulce Jesús, amigo de los pobres. Pero ¿qué puede importar eso cuando el café está maduro y es menester recogerlo? ¿Qué puede el buen Jesús contra la tiranía del cafetal? La monótona llovizna envuelve como un sudario el paisaje sombrío en estos días de niebla. Pero es el tiempo de la recolección; es menester adentrarse en la niebla tupida y el frío penetrante del cafetal para quitarle el fruto antes de que se pierda. «El frío y la humedad penetra-

rán en tus huesos, trabajador, y entumecerán tus carnes macilentas, y el cafetal te recibirá impávido y silencioso y, como un verde vampiro, absorberá otro poco de tus energías, así como oculto en la sombra espera agachado para absorber los rayos de sol que tímidos penetran a través de los resquicios de las guabas. ¿Por qué, si no, busca el cafeto la altura, cuando es enemigo de la luz?»

Manuela no podía expresar de este modo y con estas palabras los sentimientos que hervían en su pecho jadeante. Mas ella sabía todo esto; lo sabía con todo su cuerpo comido por la anemia, lo sentía en las entrañas martirizadas por los partos, le circulaba en la tierra líquida que andaba perezosa y tarda por sus venas. ¿Cómo no iba a saber ella de la injusticia del sino que la ataba a las raíces del cafetal, como otro poco más de tierra? No era elegante ni claro el lenguaje del soliloquio, pero era aguda la intuición y era total la clarividencia con que hoy veía su destino unido indisolublemente al de las hileras de los durables cafetos.

Los pies, doloridos por el largo caminar, se posaban inciertos sobre el lodo resbaladizo de la vereda que la acercaba al bohío. ¡Qué días largos, Dios mío, y qué tristes! Era un milagro cómo las piernas, casi insensibles, no cedían bajo el peso de su vientre abultado, pegado al cual seguía el cuerpo macilento, de descarnados ángulos. Sólo la pesadez de plomo de las piernas hinchadas la mantenían pegada a la vereda sin que rodara por las vertientes. Los brazos desnudos, descarnados como las ramas del café en tiempo de la seca, colgaban sin fuerza y se movían grotescos, siguiendo el ritmo de su andar. Del tosco saco que a modo de capucha le cubría la cabeza y bajaba derecho hasta la cintura parecía salir redondo el vientre, que empujaba el tronco hacia atrás, haciendo más penoso el descenso. Hoy había cogido tres almudes, pero ¡cómo le habían quitado las fuerzas, dejando débiles piernas y pulmones!

Un poco más, sólo un poco más, y el hogar tibio acogería su cuerpo cansado. No era ésta la primera vez que Manuela volvía, a última hora de la tarde, agotadas las fuerzas tras largas horas de subir y bajar por entre los cafetos, el canasto a la cintura, cansados los brazos de acercar las ramas con el garabato y las manos de levantarse tras los granos. No; desde niña venía haciéndolo dos meses por año, siempre por estos mismos meses de frío. Pero nunca como en este año se había sentido tan agotada. En otros la fiesta del acabe y, algo después, las navideñas eran la recompensa de las largas y monótonas jornadas. Mas este año no habría descanso ni alegría. ¿Alegría? Ni que pensarlo, con Regino en el hospital. ¿Descanso? Imposible, cuando para entonces habría nacido el que ahora abultaba y hacía pesado el vientre. Al de la Virgen

María lo anunciarían los villancicos; a éste lo anunciaba ya la respiración dificultosa. No, no tardaría mucho éste, que parecía que quería salírsele por la boca, como si no quisiese esperar que acabara la cogida. Ya quería irrumpir en la humedad del monte cuando Manuela no había reunido todavía con qué comprar el coy, el jabón, los zapatitos... Ni aun con qué pagar a la comadrona... ¿Por qué le había dado por venir en tiempos de la cosecha, cuando era necesario recoger el café para poder vivir el resto del año?

Ya faltaba poco para llegar a la casita. No la veía aún escondida entre unas matas de plátanos, más allá del palo de quenepas. Había llegado al roble, y, como tantas otras veces, apoyaba su tronco endeble contra el tronco enhiesto que se alzaba orgulloso en el último recodo de la vereda, junto al bohío de la vieja Engracia. ¿Dónde estaría la vieja? No había señales de vida en la casucha. No se había acercado ya, como otras veces, «Tigre», el perro flaco de ojos tristes. «Quizá esté allá abajo, echándoles un vistazo a los nenes», pensó Manuela. Se enderezó, azuzada la curiosidad, y salvó un poco más ligera el resto de la distancia.

Allá estaba, en efecto, siña Engracia, rodeada de los pequeños, sentada en el tronco que, tirado a un lado del batey, servía de asiento a las visitas. Y allí, «Tigre», olisqueando curioso aquí y allá. También él vino a saludar, meneando amistosamente el rabo, cuando siña Engracia, levantándose con dificultad de su asiento, se adelantó encorvada hacia Manuela. Sus pasos eran menudos y lentos; sus movimientos, desgarbados. Los miembros inferiores cargaban, vacilantes y rígidos, el torso informe, como de una sola pieza. Todo en ella era indefinido; lo que una vez tuviera definición había ido perdiéndola hasta convertirla, como si dijéramos, en un pedazo animado de la loma, tanto como «Tigre», más menudo y vivaz, o como el bohío en que siempre había albergado sus miserias, inmóvil éste, enclavado en la tierra. Tal era el color de sus carnes que no se distinguía ya del de sus mugrientas ropas o del de la descolorida cabellera que coronaba el grotesco conjunto.

—Buenas tardes, Manuela —saludó.

Esta no contestó en seguida. ¿Por qué no estaba Toña con los otros muchachos?, se preguntó con el pecho oprimido. No se habría atrevido a acercarse a «La Esperanza»...

—¡Toña, Toña! —gritó.

¿Dónde se habría metido esa muchacha?

—¡Toña, Toña! —volvió a gritar, pero más fuerte.

—Voy —se oyó la voz de la muchacha, que llegaba corriendo hasta

la piedra grande, situada en dirección de «La Esperanza», la pieza maldita.

—¿Qué has hecho, condenada? ¿Cómo te atreves ni aun a acercarte a ese sitio? ¿No se te ha dicho mil veces que no pases de la piedra grande? ¿No fué lo primero que nos encargó Regino cuando se lo llevaron para el hospital? ¡Métete para dentro, ligero!

Se dirigió entonces a siña Engracia, contestando su saludo:

—Buenas tardes, siña Engracia, y perdone. Es la primera vez que esa condenada no me hace caso. Ya no me atrevo a dejarla sola con los pequeños.

Volvióse la aludida, que había fijado la vista en dirección de «La Esperanza». Los ojos abiertos y fijos y el relajamiento de la boca decían que la acción de Toña despertaba en su cerebro las mismas asociaciones que en el de Manuela. Se dejó caer otra vez sobre el tronco del batey.

—¿Qué le pasa, siña Engracia? ¿Se siente mala?

—¡Ay, hija! Si yo llego antes, esto no pasa. Yo que venía a darte la noticia. Dicen que Lupe anda rondando por aquí desde hace tres noches. Pancho la vió con sus propios ojos. Los perros no se han cansado de aullar todas estas noches. Roque también sintió anoche un ruido extraño cerca de la casa; el perro aulló asustado; él se tiró machete en mano, registró los alrededores, pero no vió a nadie. La verdad, Lupe no se ha ido nunca del barrio. Se fué su cuerpo, si acaso...

—¡Virgen Santísima! —interrumpió Manuela—; y yo tan lejos, y los muchachos solos, y Regino en el hospital... ¿Pero usted cree de verdad que Lupe ande por ahí y que pueda hacer daño?

—¿No te he dicho —respondió la vieja— que la han visto por aquí y que desde entonces los perros no duermen tranquilos? Lupe no hace daño, la que está maldita es «La Esperanza». Tú sabes que desde que ella la maldijo nadie ha podido vivir tranquilo ahí. ¿Te acuerdas de Tomás, el de la hacienda «Los Pájaros», que se atrevió a mudarse a «La Esperanza» con su mujer, porque creía y no creía en difuntos? ¿Te acuerdas que a los pocos días la encontraron colgada de una guaba? Y al que vino después, no más hace un año, si no se va ligero se le muere la mujer, que bien grave la sacaron de su casa, ella que había llegado tan saludable, tan lozana, que vendía carnes. La pieza está maldita; Lupe no quiere mujeres en ella. Será porque una mujer fué la que le quitó su hombre y fué la causa de su muerte, cuando riñeron los dos maridos en la mismísima «Esperanza»...

—¡Jesús! —interrumpió otra vez Manuela persignándose—. ¿Por qué tanto odio a las otras mujeres?

—Yo no sé —respondió siña Engracia—; yo creo que Lupe viene detrás del espíritu de su marido. A mí no me extraña que se encuen-

tren los dos en el sitio de la muerte. Los espíritus que no se han purificado se aferran a las cosas materiales. Yo sólo te digo que yo, ni por los tesoros, me acerco a «La Esperanza». Yo no me meto con la voluntad de los difuntos; por mí se puede seguir perdiendo ese café. ¡Y cuidado que hay mucho este año!

—Sí —añadió Manuela—, dicen que no le cabe el café a los palos, que se caen las ramas con el peso. Desde la ventana yo las veo coloradas de tanto grano.

—«La Esperanza» está maldita —repitió siña Engracia—. Por eso tienen tanto café los palos, para que una vaya a cogerlo y le caiga la maldición. San Ciríaco, que arrancó hasta las batatas, no tumbó ni un grano de café en «La Esperanza». Como que en los cinco años que han pasado desde entonces es cuando más han parido esos palos. Ni el ciclón pudo con ella. Yo te digo que está maldita. Por algo nadie hasta ahora se ha atrevido a tocar un grano de café...

—¡Y tanta falta que a mí me está haciendo ese café! —exclamó Manuela, que se había quedado pensativa—. Este año más que nunca. Los otros años al menos Regino estaba en la casa y no estaba yo tan adelantada. Si no fuera por esta barriga y por esta fatiga que me quiere ahogar, y con Pedro dándome siempre los peores cortes, yo pagaba la tienda y me sobraba para los gastos del que va a venir. Todo el café que se ha perdido en «La Esperanza» no me duele. Pero este año me parte el alma ver las ramas llegando al suelo, cargadas de grano, como pidiendo a gritos que lo cojan. ¡Con los quince pesos que vale un quintal!...

—Si estás pensando en coger ese café, Manuela, estás desvariando —interrumpió siña Engracia—. Eso es mejor ni pensarlo.

—¡Jesús me ampare! —contestó aquélla.

*

El canto del gallo corta el silencio frío de la madrugada y repercute apremiante en el cuerpo de Manuela; son las cuatro de la mañana, hora de comenzar las faenas del día. Desperezándose, abre los ojos, que excita suavemente la tenue claridad del alba. Aparta la tolda que la cubre junto con Tato, Fela y Neca, los más pequeños, que duermen con ella en el petate. Se incorpora, alisándose con las manos los pliegues de la saya para cubrir las piernas, que sienten la mordedura del frío. Los tres niños también se encogen al contacto del aire frío, acurrucándose bajo la tosca manta. Echa un vistazo a los que duermen en la barbacoa. Baja a la cocina, en donde la claridad es mayor y el frío también. Prende la candela, cuela el café. Se toma el suyo de pie, y cuando

ha reunido el saco, el garabato y la canasta pone el cacharro sobre el fogón y se tira al batey, en dirección a los establecimientos. Los pies se cubren con la primera capa de lodo blando y frío. Hay que andarse con cuidado, piensa, que estará resbaloso el camino; una mala caída y entonces no tengo remedio. Trepa por la vereda. El movimiento, el frío del aire y la claridad, que es ya mayor, despiertan por completo sus sentidos, poniéndola de nuevo frente a su situación.

¡Virgen Santísima, ayúdame! ¿Cómo estará el pobre Regino? Ya es hora de levantarse Toña. La pobre, tan nena, y ya tiene sus obligaciones. El susto que me dió ayer... Que no deje acercarse a Tato al fogón.

Así monologaba la pobre, pensando en sus hijos. La vereda seguía trepando y Manuela empezaba a sentir en el pecho y en las piernas los primeros cansancios del día. Seguía diciéndose: Ya falta poco para mi tiempo. ¿Qué haré? La comay Genara es muy buena, pero apretada. Hay que tenerle los tres pesos para que me asista. Y hay que tener para las cositas del nene; ya el coy se está rajando de podrido; no aguanta más; mucho duró el pobre; en él durmieron los últimos tres. Cómo se le coge cariño a las cosas. ¡Virgen Santísima, ayúdame!

Así prosiguió la muda conversación hasta que llegó a los establecimientos. En la claridad difusa de la mañana húmeda se apareció el cuadro familiar: la casa grande de dos plantas, en los altos de la cual vivían los dueños; a la derecha, el espacioso glacis, que, frente a las casillas forradas de cinc, se extendía hasta llegar a la casa de máquinas, en donde se desgranaba y se lavaba el café. Había en el aire un olor a café prieto y a leche acabada de ordeñar. Los cogedores conversaban en voz baja, sentados en cuclillas en el glacis. Uno estaba acodado al mostrador de la tienda, al lado de las pesas. Eran en su mayoría mujeres de todas las edades, desde adolescentes hasta ya casi ancianas. Los hombres vestían camisa y pantalón, atado éste con hollejos por debajo de las rodillas y por encima de los tobillos; las mujeres, chambra y saya. Esperaban el reparto de los cortes.

En el almacén se oía la voz gruesa de Pedro dando órdenes. Su caballo esperaba atado a una de las agarraderas de la puerta abierta. Manuela se reunió a uno de los grupos y esperó.

A poco sonó el silbato. Era la hora de comenzar el trabajo. Se acercaron todos a la puerta. Desde ella iba Pedro repartiendo los cortes con voz fuerte y apremiante. Manuela esperaba su turno, pidiendo a Dios que no la mandara lejos, que la pieza no fuese muy riscosa y que abundara en ella el grano; que no le tocaran los palos pobres, de los que eran menester cientos para llenar un saco; que no tuviera que correr detrás de los granos que rodasen cuesta abajo, para luego vol-

verla a subir. Le dió un vuelco el corazón cuando oyó su nombre. Sólo quedaba ella.

—Manuela Sánchez, la pieza del cacao, empezando por el cacao grande.

Manuela levantó la vista asustada. Pedro aparecía sólido y fuerte en el hueco de la puerta. Su cuerpo descansaba firme sobre las piernas separadas, cubiertas de gruesas botas altas. Asido con las manos al marco de la puerta él esperaba, mirándola tranquilamente desde lo alto. Sus facciones también eran fuertes; la quijada, grande; la nariz, ancha, de ventanas dilatadas; la frente, estrecha; los ojos, verdosos. El caballo lanzó un resoplido alargando la cabeza hacia abajo, sacudiendo las bridas con un ruido metálico.

—Pero, Pedro, la pieza del cacao casi no tiene café, y es muy riscosa. Tú sabes cómo yo estoy.. ¿Quieres que deje el alma para coger un almud?...

—Todas dicen lo mismo —cortó Pedro, mientras descolgaba las bridas del caballo—. Además, ya están repartidos todos los cortes. Y no me dejes el grano en el suelo.

Y así diciendo montó pesadamente sobre el caballo, tiró de las bridas y lo puso de frente a Manuela, que no se había movido. Y a tiempo que picaba espuelas, poniendo el caballo al trote, añadió:

—¡Que cojas mucho!

No hay remedio a mi situación, se dijo Manuela. Pedro no me perdonará nunca que no me fuera con él. Acabará con Regino y conmigo. Y echó a caminar, como se le había ordenado, obedeciendo mecánicamente, por costumbre. Ya había salido el sol cuando llegó a la pieza y empezó la faena. Los palos eran pobres y altos; sólo granos dispersos ofrecían las ramas a la mano torpe, que recorría varias para reunir un puñado. Y a cada movimiento los dedos, embotados por el frío, dejaban escapar parte de los granos, que Manuela veía desolada rodar jalda abajo. Corría tras de ellos y, doblándose con dificultad, los recogía. Los brazos se cansaban de tirar de las ramas más altas, atrayéndolas hacia sí con el garabato, en posición incómoda, y como le era difícil inclinarse hacia adelante para quitar los granos con la otra mano, a menudo se le escapaba la rama con la agilidad de un látigo, escurriéndose bajo el ángulo de la horqueta y quedando monda de hojas y granos, que la pobre cogedora veía impotente desparramarse por el suelo.

Manuela recordaba sus años de moza cerrera, de elásticos músculos, cuando trepaba por los riscos con la agilidad de una cabra y cuando, al contacto del fresco grano y la caricia de la hoja verde, un dulce frescor se difundía por todo su cuerpo. Mas hoy nada acertaba a calentar sus

miembros ateridos y el contacto de los granos era doloroso y quemaba los dedos, como si las rojas uvas fueran carbones encendidos.

Así pasó la mañana, y llegó el hombre del almuerzo con su lata de vianda. Era Juan, su primo. Tomó de ella su ración de ñames y otras viandas, su pedazo de bacalao cocido y su trago de café, ya fríos.

—Manuela—dijo Juan con prisa, porque no había terminado aún de repartir el almuerzo—, yo que tú no subía estas jaldas para coger esta miseria, teniendo al lado de tu casa los palos tan cargados que se quieren romper. ¿Por qué no coges ese café, si está en lo de Regino y tiene derecho a cogerlo? ¿Por miedo a esa historia que cuentan? Si fuera mío ya lo habría cogido. ¿Crees tú que andaría yo cargando esta lata de monte en monte por miedo a unos muertos?

Manuela no contestó. Un pedazo de vianda en una mano, uno de bacalao en la otra, y la boca llena de ambos, comiendo con voracidad, no estaba para hablar, ni para que las ideas penetraran con facilidad en su cerebro. Mas, aunque lenta y confusamente, las palabras de Juan fueron prendiendo en él; entonces su mirada se perdió en la lejanía y vió sacos desbordando de café y vió zapatitos de recién nacido y pañales, imperdibles brillantes alineados en primorosos paquetitos y jabón y talco...

Y llegaron las dos, que era la hora de la medida. Manuela recogió canasto y garabato y empezó a caminar hacia los establecimientos; su saco lo llevarían junto con otros las mulas. Poco trabajo les dará cargar lo mío, pensó; si acaso medio saco...

Ya en los establecimientos se fué directamente a la casa de máquinas. Ya estaban allí los otros cogedores. Algunos esperaban afuera con sus sacos a que hubiera espacio arriba. Adentro llenaban los sacos el limitado espacio, ordenados en hileras, cada uno marcado con un nudo, una hoja u otra seña, para evitar cuestiones. Cada cogedor conocía el suyo.

«A medir... acérquese cada uno», ordenó Pedro; a su lado la lata vacía de petróleo que servía de almud. Un peón iba tomando cada saco y vaciándolo en la lata, y luego vaciaba ésta en el cajón grande que estaba al lado del embudo. El peón iba diciendo las medidas y Pedro iba tomando nota de ellas en su libreta.

«Juan Pérez... nueve almudes y cuartilla; María Pello Vélez... ocho almudes; Juan Roque... ocho almudes...» Primero se oían los nombres de los guapos, luego los de las mujeres bonitas y, por último, los de las feas y las viejas. «Manuela Sánchez... almud y medio.» Veintidós centavos, pensó ella, al recibirlos en fichas. Salió en dirección de la tienda.

«Veintidós centavos», sigue repitiéndose Manuela por el camino.

Sube y baja la vereda y se retuerce entre las matas; se esconde aquí, en un recodo, entre altos robles, para aparecer más allá sobre la loma, a flor de tierra a veces y a veces hundida en ella, pero siempre blanda y resbaladiza, aprisionando los pies descalzos, cuando no se endurece en rocas que hieren con sus aristas o se hace líquida en las quebradas. Veintidós centavos. Otro día que pasa, otro día que se escapa para siempre sin aliviar en nada la miseria, otra jornada de frío y el pecho cada vez más agitado y las piernas cada vez más hinchadas. Esto no puede seguir; unos días más y no podré tenerme en pie. Y entonces ¿qué haré? Parecía a Manuela que no llegaría hoy nunca a su casa. El trabajo del día la ha agotado físicamente y, justo con la persecución de Pedro, ha hecho mella en la fortaleza de su alma.

La madurada grande toca a su última semana y no le ha aliviado la situación. Pasará la madurada y se quedará siempre Pedro para hacerle agria la vida. En «La Esperanza», en cambio, hay café de sobra: en un día podía coger más que en una semana allá arriba y, en dos, lo necesario para hacer frente a su situación y librarse de Pedro por todo el resto de este año. ¿No tendría razón Juan y no estaría dejando pasar la última, la única oportunidad que le deparaba la suerte?

Ya distinguía Manuela allá bajo los contornos de la casita. Sí, tenía que tomar una resolución. ¿Valía la pena trabajar todo un día y quemarse las manos con el pelo blanco de la plumilla que escuece como una brasa? Y la mordida del verraco y la picada del albayalde, la hormiguilla roja que se mete bajo la ropa y que es peor que el verraco, sin contar con la de la avispa y la ortiga, ¿valía la pena soportarlas para ganarse veintidós centavos?

Esta vez Manuela no se recostó contra el tronco del roble ni esperó las buenas tardes de siña Engracia. Siguió de largo, absorta en sus pensamientos. Veía ya, o creía ver, las ramas rojas de grano de «La Esperanza» tan cerca de su casa. Se sentía capitular.

Y esa noche Manuela durmió un sueño agitado y ligero, como si esperara con impaciencia la mañana: se había dormido diciendo, «Perdóname, Virgencita..., sólo un quintal, que se coge en un santiamén, y son quince pesos..., quince pesos..., ropa para el que viene..., medicinas para Regino..., quince pesos...». La decisión se había hecho en ella, se había impuesto. Se cumpliría el destino.

A la mañana siguiente se levantó Manuela con presteza. Le dominaba una extraña agitación, mientras preparaba el jugo negro que hoy, más que nunca, pedía ansioso su cuerpo cansado, después de la mala noche, como sedativo a la inquietud. Se presentaban a sus ojos con nueva vida las cosas familiares que de tanto verlas hacía tiempo que

no veía: el techo de paja, la tenue claridad que se iba filtrando, como madejas de plata, por entre las tablas mal unidas, los horcones, vigas, virotes y madrinas ennegrecidos por el tiempo. Y recordaba a Regino uncido como un buey a los troncos, subiéndolos a la loma, después de cortarlos en los montes, para construir el nido de sus amores, cuando la vida parecía sonreír a la joven pareja.

Como en la mañana anterior, recogió el saco, el canasto y el garabato, envolvió por última vez con la mirada amorosa a sus hijos y salió decidida. Mas no tomó vereda arriba, como de costumbre; se dirigió resuelta hacia la piedra grande por el caminito de «La Esperanza». A unos pasos, debió asaltarla otra vez la duda, porque volvió la cabeza y contempló amorosamente la casita. Pero venció su voluntad, y con los ojos llenos de lágrimas y el alma llena de congoja, como quien se despide para siempre de las cosas queridas, prosiguió el camino.

En los establecimientos se inició el trabajo como de costumbre. Varias personas notaron la ausencia de Manuela y Pedro más que nadie, pero ocultó sus pensamientos. Vendrá más tarde, pensó. Juan, también preocupado, no tenía por qué ocultarlo. Preguntó aquí y allá por Manuela a las cogedoras que vivían más cerca de ella. Nadie la había visto.

Y pasó la mañana. Repartido el almuerzo, Juan, recordando el consejo que diera a Manuela el día anterior, movido de curiosidad al par que preocupado, prosiguió las averiguaciones, pero sin éxito. Manuela no estaba en su casa. Por el camino de la Hacienda nadie la había visto pasar. Siña Engracia tampoco. Volvió Juan a la Hacienda, a donde llegó a la hora de la medida. Por entre sacos y cogedores, se dirigió a Pedro, en cuyo rostro, como en el de los otros circunstantes, apareció una muda interrogación. «Pedro», le dijo Juan, «Manuela ha desaparecido; ya usted sabe que no vino hoy a la cogida. Me di una vuelta por allá abajo. Nadie la ha visto en todo el día. Ni la misma siña Engracia». «Iremos allá, cuando se termine la medida», respondió lacónicamente el mayordomo. Y una hora más tarde, Pedro, Juan, Roque y algunos otros amigos estaban ya con siña Engracia en la casita de Manuela.

No eran todavía las cuatro de la tarde; la niebla oscurecía el paisaje. El grupo de hombres se movía indeciso junto a la casita de Manuela; se cruzaban sin fin las preguntas, desordenadamente. Los niños rodeaban al grupo, espectadores callados de un drama que a los sentidos embotados por la miseria y la monotonía llegaba con ecos apagados y distantes. Los hombres vacilaban. Juan temía decir lo que pensaba.

Un grito de la vieja Engracia puso más vida y acción en el cuadro. «¡Ya sé, ya sé!» Y se volvió hacia el caminito que conducía a «La Esperanza» con ademán de seguirlo. «Espérese, siña Engracia», le gritaron los demás. «¿Qué es lo que usted dice? ¿Quiere usted decir que Manuela está en «La Esperanza?» «Sí», respondió ella. «Allí está; allí tiene que estar; no hace dos días estaba pensando en coger el café de «La Esperanza». No tenía ya fuerzas para subir a los establecimientos. ¡La pobre! Está en «La Esperanza». ¡Yo se lo digo!»

Sin más explicaciones, tomó el grupo el camino de la pieza maldita, en tanto que siña Engracia repetía de mil modos su historia.

Se sumieron en el cafetal. La vereda lo penetraba sin transición, desapareciendo en él. El grupo traspuso el umbral formado por las primeras ramas, casi pegadas al suelo, y se encontró ya bajo la bóveda encubridora de las guabas, en el silencio oscuro y pesado, como el de un templo abandonado, herido tan sólo por el ruido de los pies en la alfombra tupida de la hojarasca y por el de las ramas cargadas de grano que se oponían al paso de los cuerpos.

Si Manuela sólo había querido llenar unos sacos del precioso grano, no podía estar muy lejos; mas la oscuridad apenas permitía distinguir los contornos de los troncos de cafetos y guabas y los hombres caminaban lentamente, sin dirección fija, y, sobrecogidos y silenciosos, escudriñaban cada sombra, cada hueco...

Subieron y bajaron por el cafetal en todas direcciones, al azar; dieron vueltas, que les parecieron sin fin, encorvados los brazos separando las ramas. De las gruesas ramas horizontales, más de una vez creyeron ver un cuerpo colgando y, al tropezar con algún tronco podrido, retrocedieron asustados, temiendo haber llegado al fin de la búsqueda. Se perdieron en el sombrío cafetal.

Ya cansados, sintieron la necesidad de tomar alguna resolución, de proceder con más orden y, sobre todo, de romper el silencio que empezaba a ahogarlos. Se detuvieron, como de tácito acuerdo, en un espacio menos denso, más limpio, entre altos cafetos. Iba a hablar Pedro cuando se hizo la luz en el bosque. Rota en mil partes por los haces de luz que caían en manchas claras sobre la tierra húmeda, la bóveda de las guabas apareció como un cielo verde. De la oscuridad surgió otra vez el cafetal, con todos sus detalles. Brillaron apagadamente en las ramas las rojas uvas. En unos segundos todo había cambiado ante los ojos de los circunstantes.

Los de Pedro quedaron fijos y las palabras que iba a pronunciar murieron en sus labios al nacer. Los demás siguieron la dirección de su mirada y a poco también tomaron sentido en su cerebro, organizándose los detalles del cuadro que aparecía ante ellos.

Vieron el cuerpo sin vida tirado grotescamente sobre la hojarasca, confundiéndose con ella. No se la habría advertido sin la prominencia del vientre, porque las ropas eran del color indefinido de la tierra. Apenas se distinguía tampoco el rostro entre el pelo desteñido y las ramas podridas. Más allá, una mano se agarraba rígida al saco repleto como a una última esperanza. La otra mano se perdía entre los muslos, como tratando de ocultar lo que la breve saya dejara al descubierto. Vieron los muslos separados y los pies descarnados más separados aún. Mas ¿qué era aquella mancha negruzca que se extendía entre ellos y, siguiendo el ligero declive del terreno, pasaba a este lado del cuerpo?

Acercáronse los hombres respetuosamente, sombrero en mano. Sí, era Manuela desangrada, cuya mano no había podido detener la hemorragia ni recoger amorosamente el fruto de la vida, que ahora aparecía diminuto, agarrado todavía a la entraña abierta, en medio de la sangre pobre que ya iban chupándose las raíces del cafetal.

Un sordo ruido rompió de súbito el silencio; se había volcado el saco y se había desparramado el contenido como el de un cuerno de la abundancia. En suave cascada corrieron las manzanitas rojas, envolviendo las desnudeces de Manuela. Asustados, los rayos de sol temblaron de miedo sobre las rojas uvas y huyeron presurosos por los resquicios de las guabas. Reinó otra vez la oscuridad. Y el cafetal se echó a dormir indiferente.

Salvador Arana-Soto
Tapia, 315
Santurce (Puerto Rico).

SOLANA: EL GRAN ESTAFADO

POR

MANUEL SANCHEZ CAMARGO

En la carrera de relevos que los literatos hemos hecho cerca del gran pintor, aquel que nos devolvió la tradición española, que no es nunca la nacida en la afrancesada Academia de Felipe V, ni en la pragmática de Mengs, a mí me correspondió asistir a la etapa más soledosa y triste de la vida del artista. Lejos estaban los días de «Pombo», presididos por el admirado Ramón, las tertulias en la librería de Valdor, las excursiones por la Castilla irredenta y el pequeño gran mundo del pintor: Le conocí por el año 40, solitario y lejano en su mirador a las terrazas de Toledo, en la compañía de su hermano y escudero, Manuel, y casi de nadie más. Habían pasado los días de invitar a sus amigos a los extraños menús de una merluza y una botella de anís por cabeza, de cantar ópera dando el dó cadavérico y de recitar los versos de Calderón sobre el honor, cosa que, como buen hidalgo que era, le tenía muy con cuidado siempre y en cada hora...

Eran los años de soledad en los que únicamente pintaba y pintaba, y empezaba tristemente a meditar, como a fin de cuentas hace siempre el alma española, desde Carlos V en Yuste a Jovellanos en el destierro. En él se cumplían aquellos versos de Lope de Vega, quien tras hacer risueña semblanza de los nacidos en diferentes países europeos, al llegar a nosotros decía: «¡Y los españoles siempre sufriendo, hasta la muerte!»

Solana, que era un español amigo del pintor del bisonte de Altamira y hermano de Indíbil y Mandonio, en la época de nuestra, para mí, inestimable amistad, sufría al recordar el gran desfile y procesión de su vida... Se pasaba las horas muertas sentado en el balcón de su casa, viendo deslizarse el sol en las casas de enfrente; observando la mujer que lavaba, la postura ante el espejo del hombre que se hace la corbata antes de salir, la gran cena familiar bajo la ancha lámpara del comedor, la disputa del matrimonio, los trajines inmediatos a la hora del sueño... Cuando salía lo hacía a la hora del crepúsculo. Un paseo por el cercano reducto de Vallecas, la compra de unas sardinas para la gata, la humilde cena, y la encendida luz para seguir la pista de la pintura y del hombre... Algún cuadro, he presenciado entonces, cómo era vendido por 300 pesetas. Pero esto poco importaba; tan poco, que también el año antes de morir he sido testigo de cómo

no recibía al embajador de Francia, que deseaba adquirir cuatro lienzos, porque no quiso levantarse de su silla... Poco importaban los precios, pues el artista no pintaba para vender, sino por un mandato ineludible. Alguna vez, ante un lienzo particular resumía su satisfacción, diciendo: «Mucho tiene que viajar este cuadro; aunque yo no lo veré.» Y así fué. Mucho han viajado los cuadros.

Estamos ante Solana, pintor y escritor, y otra vez estamos ante el dolor y la muerte. Nos encontramos en la entraña del hombre y de su paisaje y, partiendo de ella, en grito universal, en alarido que lanza el pintor, consciente de una misión transcendental. Estamos ante problemas decisivos, y ahora la pintura no sirve para el hallazgo sensible, ni para la decoración, ni siquiera para seguir la ruta de las búsquedas de un iluminado plástico a lo Cézanne, a lo Regoyos o a lo Van Gogh; nos hallamos en una encrucijada definitiva en donde la pintura se ha superado a sí misma para convertirse en una letanía agobiadora del paso del hombre por una tierra calcinada. En una frase muy repetida, Solana afirmaba: «Hay que procurar que los hombres sean buenos...» Y el pintor se hizo a última hora anacoreta. No era posible ser portador de mensaje tan alto y seguir en el arte un camino únicamente estético; había que aparejar lo uno y lo otro y ser distinto, no parecerse a nadie y convertir la importante profesión de pintor en plástico avisador de *Misereres*, con la conciencia alerta, y comprender bien la llamada cotidiana de la angustia. En este quehacer no cabe ni el truco, ni tampoco la ilusión literaria. Y la obra surge gigantesca, arrolladora, pues grande era el punto de partida. Un desfile ininterrumpido pasa como una galería de prototipos que llevan en su signo carpetovetónico un acento tan humano, tan fuerte y tan hondo, que se hace universal.

Los cuadros pueden constituir en los vaivenes de las teorías —Muller, Freinfelds, Christiansen—, ejemplo de ejercitar el análisis, la clasificación, la interpretación, etc. Puede hacer verdad hasta las afirmaciones de Birkhoff para la determinación objetiva del valor de lo bello en ciertas formas sencillas o brutales, que llegan a serlo por un proceso durísimo e inevitablemente genial, apartado incluso de la voluntad y del pensamiento.

Solana se explica como escritor cuando nos dice: «es más valiosa la historia desdichada con pelos y señales de una anciana que vive en la miseria que un libro de estilo muy cuidado. Uno lo cree así (afirma el pintor), porque la vieja puede decir a lo mejor cosas interesantes de lo que ve, de lo que le pasa, de penas y dolores. Tiene experiencia y ha sufrido, y el libro, por muy cuidado que esté, dice sólo mentiras y adornos, que son cosas que no interesan...».

Para Solana no existían —no podían existir, conociendo los accidentes de su infancia y de su vida— el jardín, el mes de mayo, la esperanza o el amor... Sus escritos, llenos de aparente desaliño, obedecen a una construcción maravillosa. Son grandes lienzos explicados en toda su dimensión... Su obra literaria es el resultado de sus conversaciones en los barrios bajos con los miserables que llevan días sin comer; con él acudimos a las salas de los hospitales, a las romerías de pueblo, a las riñas de gallos, a las casas de mal dormir, a los desolladeros, a los prostíbulos, a los cementerios, a los mataderos de cerdos, a las humildes academias de baile, a plazas de toros, bajo cielos cárdenos, a tertulias de mendigos y tullidos, a un extraño mundo al que él se acerca de verdad y no con la curiosidad de quien está en un orden social superior y se queda sólo con la anécdota... Solana rescata a una humanidad con su gancho de trapero genial... He aquí algunos de sus protagonistas: los ciegos de los romances, los relatores de crímenes y regicidios, los peluqueros al aire libre de las rondas de Toledo, las chozas de la Alhóndiga, los infrahumanos que viven entre inmundicias..., los que mueren en la soledad de las salas del Hospital Provincial, los que son descuartizados en los depósitos de cadáveres... Solana en sus escritos es el hombre cabal, entero, artista genial. Es el hombre completo, sin caracteres morbosos de ninguna especie. Es el hombre de bien que escribe creyendo que realiza una buena obra, casi de misericordia... Por eso deambula por los cementerios abandonados, por los descampados del campo del Tío Mereje, en esos domingos en los cuales la tristeza parece deslizarse por las calles de las ciudades, y en cuyas horas los patios de vecindad parecen grandes recipientes donde el sol se hunde, escurriéndose por las persianas y visillos que tapan los domicilios vacíos...

Llega al espíritu por el camino de la carne, en la gran teoría no práctica del amor, y en cada hombre adivina y constata su mal físico, su tara y su horror. Utiliza la ínfima sinceridad para sujetarnos a la verdad de su mundo, del que ha sido oteador y sepulturero. Solana escritor se siente el gran policía que tiene que dar cuenta de sus recorridos en una Comisaría imaginaria... Ninguno de sus personajes vive en sus libros la menor alegría; los descubre cuando están desheredados o en su momento más triste y vergonzoso, hasta en la putrefacción... En *La España negra* (como un ejemplo, entre tantos, que demuestran su don de observación) nos dice viendo la agonía de un hombre en un hospital de pueblo: «Este morirá vestido, colgando su cabeza del respaldo de la silla y sosteniéndose sentado con las piernas estiradas y apoyado con las puntas de los pies.» Y así fué. Estuvo presenciando el

trance hasta que todo sucedió puntualmente... En los libros —decía— no se puede mentir.

Solana escritor es un lago solitario que necesita el paso del tiempo para su completa definición. Sus obras pueden quedar como explicación de sus cuadros. A Solana le haría un gran placer decirnos desde un sitio escondido el porqué de sus lienzos recitándonos páginas de sus libros..., que son sinopsis de vidas, garabatos trágicos, vistos con la mirada de un moribundo, de alguien que está harto de conocer los intríngulis, los saltos mortales y el final de las flores... Solana no utiliza jamás discursos ni consideraciones, sino la escueta referencia ce por be hasta calar en la raíz del alarido. Sus páginas, conjunto de escalofríos, son para leerlas cuando sabemos que algo que hemos amado mucho no volverá jamás...

Los libros de Solana tienen la sapiencia que posee el hombre que se ha ahorcado en todas las sogas...

Solana escritor es el académico de una academia universal, en la que se encuentra solo y sin medalla...

En la pintura contemporánea el pintor madrileño representó lo que en determinada época fué la aparición del románico. Su composición aparece como arbitraria sin serlo, porque obedece no a una pintura premeditada, sino a una pintura sorprendida y captada sin que todo lo que sea mentira en la definición y en la expresión no haya sido eliminado, y esta eliminación se ha hecho sabiamente, sin pensar en lo que había que quitar, sino pensando en lo único que había que poner. Al igual que lo dicho para la composición podíamos afirmar sobre la luz, que en su distribución puede adolecer de oscuridad, porque las tonalidades sombrías son empleadas cuando son imprescindibles y el efecto es utilizado en el sitio justo. La luz, que en muchos pintores es un elemento aparte con el que juegan y con el que envuelven intentos fallidos o esconden defectos, haciendo de su habilidad en la copia motivo primero, en Solana es lo que debe ser: un color y un sentido más que disponer en la arquitectura y en el argumento pictórico. Solana cree con Regoyos que España con luz solar es impintable, y por eso espera a que el crepúsculo, el cirio y la luz artificial le den los efectos complementarios.

Cada cuadro de Solana revela hasta el minuto en que le hizo y el estado emocional de su espíritu. Cuando ante sus naturalezas y bodegones detenemos los pasos nos figuramos su regusto humano, de gran hombre primitivo, presenciando el espectáculo de las carnes abiertas y jugosas, glotonas, y las verdes verduras frescas de rocío junto a los utensilios para su preparación, puestos con una satisfacción y una amplia carcajada que constituye la más exuberante imagen del hombre,

y al lado de esas muestras bestiales y magníficas, en su presencia y profundidad, se nos puede ofrecer el canto espiritual de los monjes que en procesiones o delante del compañero muerto, bajo la figura de un Cristo espectral y sangrante, nos hablan de la miseria del cuerpo. Ningún pintor ni escritor ha tratado tan a «lo macho» los más diversos y hondos problemas de la vida y de la muerte como Solana. Ninguno como él, españolísimamente, ha presentado al ánimo un panorama más descubierto, más desnudo y más real. Sus cuadros no son elaboraciones intelectuales, aunque surgen luego arrolladoras como consecuencia, ni tienen preocupaciones pequeñas. Son grandes y monumentales ideas, como su vocabulario, sin engaños ni tapujos; como el hombre que da un empujón a una puerta y ve sorprendidos a todos los que halla detrás de ella. Solana es el pintor que más cortinas ha levantado. No ha hecho sólo cuadros, sino un gran cartelón donde las estampas se corresponden perfectamente, como esos de los crímenes delante de los cuales, queramos o no, tenemos que contemplar una verdad ocurrida. El paisaje ideal y lleno de hondas sugerencias de sus lienzos o de sus libros es así porque no hay nada que sea mentira ni nada que esté previamente amañado. Todo se obliga a sentimientos y problemas universales.

Solana es el precursor de unas generaciones que tras él podían equivocarse para caer en tremendismos o existencialismos. Es el ejemplo vivo de cómo el artista tiene que hacer de sí mismo entrega absoluta, sin otra esperanza que reflejar la verdad presentida y sentida para, superando significaciones, dejar que el gran edificio emocional y plástico de su propia y sincera angustia quede como paradigma de un estado de pureza.

Es el artista que jamás se engañó a sí mismo y nunca doblegó su pincel.

Solana ha podido enseñar la pintura como si hubiera recibido los secretos de los talleres españoles del XVI y del XVII, como un discípulo de Pedro Cuevas. Hacía los cuadros, sabiendo que entonces eran «invendibles», porque tenía la obligación de cumplir con un destino y no podían ser de otra manera, a no ser torciendo el rumbo. La gran diferencia con los demás artistas era que para él la pintura no constituía un medio, sino un fin. Su gran preocupación plástica fué que no quedaran en los lienzos espacios vacíos, ni en la tela, ni en el interior, y de ahí su odio al impresionismo y su amor, buen amor, por la obra de Brueghel; uno de los pintores decía que pintaba «lo que de verdad ocurría en la vida». El realismo español—jamás el aparencialismo academizante—tiene en él al mejor intérprete, al gran amigo de Valdés Leal, con quien tanto le hubiera gustado platicar y comentar juntos el *Tratado*

de la vanidad, de Miguel de Mañara, de aquel gran soberbio que aspiraba a lo más difícil: a ser el mayor pecador del mundo.

Solana, como pintor y como escritor, se confunde con la medula de España en la expresión pictórica y literaria. Con él podemos comprender mejor el *Tratado de la agonía,* del maestro Vanegas; con él son más fáciles de entender los trancos de Quevedo y también *La providencia de Dios* y hasta la *Política de Dios, gobierno de Cristo,* con él tienen vigencia desde el Arcipreste, aquel triste trotador de vericuetos que de sí mismo decía que era hombre de mano en mejilla, por tanto, pensativo, y que lloraba amarguras en la cárcel toledana, lugar tan ligado siempre a nuestra gran literatura... Con Solana es más fácil entender el *Quijote,* que él leía en voz alta, alternando su lectura con *El alcalde de Zalamea,* que, según el pintor, era un tío de pies a cabeza. Con Solana podemos recorrer España y casi adivinar cómo era el hombre primitivo. Solana resumía toda una historia en su obra y hasta en una sola de sus figuras.

La vida le pesaba a Solana sobre sus anchos hombros macizos, bien hechos a recibir cargas desde niño. Por eso en muchos de sus cuadros los personajes son cargadores, bien de muertas reses apretujadas y sanguinolentas, bien de pellejos de vino, bien de otras mercancías. El pintor admiraba mucho a los carreteros de tierra de Guadalajara. Los conoció mucho, y a uno de ellos, que se hizo una herida grande en un dedo, le vió sacar la navaja y darse un limpio corte, tirar al suelo el miembro cortado y arrear luego a las mulas, a las sufridas mulas cargadas con sacos de cebollas o de legumbres, por caminos de Trijueque o de Jadraque. Refería el episodio entusiasmado.

No hay pintor más asceta ni hombre con más cilicios que Solana. Su pintura tenía propósito de expiación avisadora de enmiendas; si pintaba era porque había que poner en evidencia la existencia de aquellos hombres, de los que nadie sabía nunca nada; de las mujeres partidas en trozos para ejercicios de disección, de los enfermos desahuciados y sin remisión posible; había que retratar «Máscaras» y máscaras en plena vigencia vital del hombre, reunidas en torno del señuelo de una bota de vino, donde el hombre se halla en su verdadero rostro; de ahí la gran razón de los carnavales de Solana, que gustaba perseguir a las últimas máscaras de los Caños del Peral, de la Pradera, a esas que se quedaban viviendo su verdadera vida, que era la que ellos habían inventado al fin y a la postre, a su gusto y manera. Y surge una humanidad atroz, borracha de apetitos desenfrenados. Si queremos saber la filiación de quien empina una bota de vino, del que tiene careta de animal, de las destrozonas, de todos y cada uno de los que forman las composiciones, acudamos a los libros del artista. Veremos cómo en

Madrid, escenas y costumbres, está su ficha completa. Ha retratado no máscaras, sino hombres en plena desnudez de cuerpo y de alma. Allí sabremos sus nombres, sus violaciones, el porqué de sus extraños disfraces. Todo aparece mondo y lirondo, sin tapujos en su punto preciso; en su punto y en su aparte.

Solana en su obra, tanto plástica como literaria, nos lleva al gran juego de la vida y de la muerte, al único juego posible y serio al que se puede dedicar el hombre, procurando que uno no vaya separado del otro. No hay ningún lienzo salido de la mano del pintor, del gran apologista de la mala suerte, que no esté ya previamente muerto y disecado, museal, desde las flores de sus tristes «floreros» a todas las mujeres y hombres que fué eligiendo en su misión de penitente por los rincones y basureros de la vida. Frente a Solana no tienen disculpa los desmayos ni los aspavientos; es la pintura o la literatura precisa para que el alma de paleto que todos tenemos se quede contenta y satisfecha, porque acaso es la más exigente de nuestro ser. Solana se convierte en el registrador de los fracasos, en notario de las desolaciones. El quiere que nadie se llame a engaño y que exista la posibilidad de que le digan que ha engañado. La humanidad que presenta esta fenecida sin ocasiones de salvación. Sólo hay desesperanza; pero no aquella «desesperanza serena» que, según Alfredo de Vigny, al fin francés, consideraba el estado ideal del hombre, sino la gran desesperanza sin necesidad y con estremecimiento de saber que se escaparon las redenciones. Su obra es la gran terraza de la desesperación. Todos los modelos, viejos, mujeres, hombres, niños, máscaras, bodegones, están destinados al pudridero. Su obra es un buen aviso para los pobres que suben peldaño a peldaño las salas del gran hospital de la caridad.

Quien pintaba con los redaños del alma tenía que ser un estafado en el concierto de la pintura de su tiempo. No se podía transigir con quien había ilustrado los misereres y las letanías; con quien, por fin, había entrado a puñetazos en la gran historia de la pintura; con quien tenía que hablar con el Greco o Zurbarán para entenderse, o con Baltasar Gracián, aquel que en el púlpito leía cartas a sus feligreses recibidas desde el infierno, o con el autor de las *Coplas del Provincial* o, en última instancia, con aquellos que con los carteles del crimen a cuestas van abriendo los ojos a los vecinos de pueblos y aldeas, que al par que ven el mal fin de los pecadores y asesinos oyen aleluyas con música del romance de Don Gaiferos.

La bestial honradez del mensaje de Solana tenía que ser ignorada y él un estafado, al igual que lo fué en la literatura. Se le escatimó en vida gloria, estimación, dinero, aprecio, lugar y sitio. Se le estafó la fama que se le debía. Murió entre cuatro velas y entre cuatro personas.

Su cuerpo marchó, cerca de la amanecida, por la verbena de San Juan camino de su casa; pasó entre los tiovivos, el tenderete de la mala o buena suerte y el escaparate de la mujer barbuda y del niño de dos cabezas..., y al día siguiente entre sus fieles amigos, pocos, muy pocos, su cuerpo bajó a la tierra, mientras el sol se ocultaba por el desolado horizonte de las Ventas. Su herencia al mundo: cuadros y libros. Nada más... Bueno, sí; algunos objetos: viejas tallas de viejos Cristos, antiguos relojes, un fanal con el feto de un niño, una trompeta, algún muñeco de cera... Poca cosa. Volvieron al sitio de origen: el Rastro. Con esta circunstancia todo quedaba en perfecto orden en la vida y en la muerte de don José Gutiérrez Solana.

Manuel Sánchez Camargo
Miguel Angel, 2
Madrid

HISPANOAMERICA A LA VISTA

SINGULARIDAD DE LA SITUACION DEL ESCRITOR BRASILEÑO EN SU CIRCUNSTANCIA ACTUAL

POR

LUIZ COSTA LIMA FILHO

1. Introducción

Para la comprensión de lo que pretende este ensayo se hace necesaria una serie de aclaraciones y de posiciones previas. Sucede que las palabras no ofrecen generalmente un sentido riguroso; lo que tampoco ocurre con algunas de las más importantes que pretendemos utilizar aquí. Se da, además, la necesidad de asumir con claridad ciertas posiciones de orden sociológico y estético, lo que nos obligará a meditaciones de carácter teórico. Meditaciones que se complicarán por no contentarse el autor con muchas de las posiciones crítico-estéticas hasta ahora prefiguradas. Podemos, por tanto, dividir esta introducción en dos partes. En la primera, aclararemos el sentido de palabras básicas para, en la segunda, discutir posiciones que, aunque de carácter sociológico, político y estético, tienen en último análisis la exclusiva finalidad de interpretar la realidad y las posibilidades de la situación literaria brasileña.

En el campo de las precisiones terminológicas, la palabra situación tiene dos posibles acepciones. En la primera tiene un sentido comprobador, con el cual alguien narra algo acontecido fuera de sí mismo o situado como si lo fuese. El uso frecuente de esta acepción no indica su plasticidad, sino, por el contrario, su indigencia: puesto que su frecuencia parte de una limitación, contiene tan poco sentido, que su empleo es siempre posible, a propósito de cualquier asunto, mientras éste sea expuesto *narrativamente*.

En una segunda acepción, de uso más determinado, situación, en vez de concepto, es una idea, esto es, en vez de ser una generalización *inmediatamente* utilitaria, es un símbolo cargado de una específica espiritualidad: la que nace de significar la inserción del hombre en una determinada complejidad de hecho, la cual, geográficamente, le sobrepasa, pero existencialmente le convive.

Si en el primer sentido, empleada como palabra-concepto, el enunciador puede colocarse personalmente fuera de lo que refiere, evitándose, preservándose, en el segundo, por el contrario, se denuncia en una toma de partido, en una visión que por quererse *datada* y *localizada* puede hacerse parcial, pero también se muestra valerosa.

En este ensayo, situación tendrá siempre el segundo sentido. Situación del escritor brasileño en el —y no enfrente del— presente momento nacional es el tema que nos proponemos. Lo que significa, por tanto, no la narración, cómoda e imparcial, como todas ellas, de los modos comunes de existencia de los escritores brasileños contemporáneos, sino el enfrentarse con la propia inserción, lo que ha de ser hecho a través de dos momentos. En el primero consideraremos las formas históricas de inserción del escritor brasileño en su comunidad para, mediante el análisis del momento actual, sorprender su singularidad. Singularidad de la que se desprende la posibilidad de pensarse en una inserción diferente, de forma no ya historiada, sino de posible historia. No es que pretendamos hacer un ensayo de sociología de la literatura brasileña. Lo que pretendemos es fundar una teoría crítica de tipo nuevo que, por estar atenta al resultado de la expresión, no tenga por accesorio su factor comunicativo. Pues, como veremos, expresión y comunicación son factores entrelazados en la creación literaria, ya que incluso ahora falta una teoría que los comprenda en su íntima unidad. Como se observa, todavía en el campo de las precisiones terminológicas, partimos de la existencia de una singularidad presentada por el momento histórico brasileño actual. Lo que si por un lado nos obligará a consideraciones y consecuentes posiciones previas de orden político y sociológico, por otro nos llevará a asumir posiciones de orden estético-crítico, independientes de la ortodoxia europea.

Pasemos, pues, al campo de las posiciones.

Si el arte explica el tiempo, el tiempo europeo y norteamericano es de incertidumbre y desorden. Pero ¿cómo podemos asegurar una significación igual a esas dos realidades si sabemos que son tan diversas? Sucede que vivimos un tipo histórico de época que establece su signo por cima de las diferencias parciales observadas por las comunidades. Visto que la característica de las épocas patéticas está en la radical desconfianza que provocan en el hombre, frente a las normas hasta entonces aceptadas, es ese patetismo el que identifica los diversos conjuntos de circunstancias de Europa y de los Estados Unidos. De ahí que su arte, de manera semejante, refleje la desconfianza, la discordia, la fuga o la protesta.

Tan diversa es, sin embargo, la índole de la circunstancia brasileña, que gran parte del patetismo actual es absorbido para brotar con distinto carácter. Pues nuestro siglo xx corresponde al que fué para Inglaterra el de su revolución industrial: tiempo de superación de su subdesarrollo. Así, como sucedió en el caso inglés, nuestros valores aceptados sufren también descrédito y los esquemas y las fortunas se deshacen, con lo que a los menos avisados les parece que todo es una repetición de los síntomas extranjeros de crisis.

Como resultado de esa diversidad sociológica, a la que después volveremos, el carácter de nuestra literatura es forzosamente distinto del carácter de las literaturas extranjeras. Y si no lo es más es porque el escritor brasileño todavía no se encuentra, en general, suficientemente consciente de que refleja un tránsito, al contrario del europeo, que refleja una crisis.

En la diferencia que estamos aclarando se muestra implícita nuestra posición: nos parece ingenua o ridícula la pretensión de que el Brasil atraviese un período de decadencia, de previa decadencia, cuando, por el contrario, el momento actual representa nuestra oportunidad de desarrollo. Y puesto que nuestro único móvil es la literatura, nos cabe preguntarnos por los signos literarios que reflejan esa transición. Y además, cómo hemos de intentar la promoción de un igual desarrollo de las condiciones creadoras. Para ello hemos de pasar al análisis de las posiciones estéticas y críticas actualmente imperantes. Pues cabría, desde luego, la pregunta de si no sería ocioso pretender transposiciones de una realidad sociológica a otra literaria.

En este punto entramos en el análisis de las direcciones estético-críticas para fijar la posición que ha de guiarnos.

En el pensamiento estético-crítico podemos distinguir sumariamente dos direcciones. En la primera se aborda la obra con vista a su realidad absolutamente estética. Se preocupa el crítico en hacer emerger los recursos más frecuentes con que la obra fué modelada, la preferencia denunciada por determinadas clases de palabras o de combinaciones, intentando o no establecer en su virtud relaciones de la obra con una específica actitud vital. No le afectan los datos extraestéticos, elementos biográficos, históricos, sociológicos, sino de modo accidental y asistemático (1).

En la segunda dirección, por el contrario, se buscan las relaciones del significado textual de la obra con sus determinantes biográficos, económicos, «circunstanciales», en suma. En ésta, la figura del autor representa también un dato capital no porque la obra vaya a dejar de ser considerada como una *cosa* autónoma, sino por tratarse de una

cosa que, urgiendo comprender, se sabe originada por alguien determinado.

Aunque no escondamos nuestras preferencias individuales por el segundo tipo mencionado, comprobamos que las corrientes nacidas de las dos direcciones, en su aspecto actual, son arbitrarias por unilaterales. Lo que no quiere decir que no les reconozcamos validez en la crítica contemporánea. Lo que reconocemos es la insuficiencia, desde luego teórica, de su situación actual. Pues mientras los inclinados al primer tipo tienden a valorar la obra sólo como expresión, los inclinados al segundo valoran exclusiva o casi exclusivamente la obra como comunicación. No es que el ideal esté en el término medio. Si ser ideal es ser complejo, ninguna de las dos direcciones nos parece que merezca tal nombre por no poseer la complejidad necesaria.

En la tentativa de romper con esas metodologías seccionadas, al mismo tiempo que intentaremos captar sus aspectos positivos, procuraremos integrarlos en otro conjunto. Lo que equivale a decir, sujetarlos a una nueva visión.

De un lado aceptamos que la obra *es* desde que se desprendió de la subjetividad del autor, posición que tiende a negar la importancia sustantiva del elemento comunicativo. Por eso tampoco nos cuidamos de aceptar que la misma es entonces un ser apenas potencializado aún, el cual se completará al sumársele la intencionalidad libre del lector. Si éste la activa, es él quien la completa. Pues si es verdad que el hombre busca en la creación el medio de fundirse en una esencialidad, no es menos verdad que en la obra realizada, esta esencialidad se mantiene en estado de expectativa, como una posibilidad que se cumple sólo cuando el lector la arranca de su espera, activándola, reconociéndola como estímulo puesto delante de su libertad (2).

Esta segunda posición, que rectifica la enunciada más atrás, es, sin embargo, todavía parcial, lo que se demuestra prácticamente por su incapacidad de defender al crítico del peligro de convertirse en conductor o censor político. Es lo que sucedió nada menos que con Sartre, que la enunció. Terminó el filósofo francés valorizando a escritores como Wright y Vercors por la simple verdad, históricamente comprobada, de sus obras.

¿Qué le quedará al escritor por pretender cuando tal exigencia de compromiso sea asumida por el Estado?

Tendremos, pues, que ir más allá de ambas posiciones, partiendo del conocimiento de la realidad brasileña actual. No es que pretendamos una teoría *verdeamarilla* (I) de la literatura. Es que no nos

(I) El verde y el amarillo son los colores de la bandera nacional brasileña. El autor quiere decir que no pretende un nacionalismo a ultranza. *(N. del T.)*

creemos capaces de forjar una teoría sin el conocimiento de la realidad, a la que se dirige de manera inmediata. Si es imposible pretender una responsabilidad humana en abstracto, ¿cómo en abstracto pretender las condiciones de una responsabilidad?

Partamos de que el arte, siendo una realidad comunicativa, contiene todavía una fase en la que aún no es comunicación. El arte se hace comunicativo en la medida en que traspasa la subjetividad del autor para convertirse en texto. Este postulado no agota a su vez la cuestión. Antes bien, sugiere otro problema. Sabemos que la obra surge comunicativamente. ¿No será, mientras tanto, importante que consideremos el régimen mental que presidió su creación? Si relegamos a segundo plano este momento, podemos quedar tranquilos con la tradicional doctrina comunicativa, la cual nos dejará todavía incapaces de hacernos cargo concretamente de la diferencia de la palabra poética frente a la filosófica y la científica. Pues mientras la palabra poética y la científica son pensadas en términos intelectualizados, pensadas, por tanto, como comunicación, los diversos testimonios de artistas de épocas diversas nos hacen comprender que el arte no surge de una visión intelectualizadora. El papel constante de la intuición creadora nos señala otro camino (3). El arte se manifiesta, antes que nada, como una urgencia personal que une consigo la totalidad de la criatura y la consume totalmente. Como urgencia personal, el arte es primero emoción. Y bajo un régimen mental de emoción intelectualizada es como funda la realidad. Sólo entonces se convierte en comunicación. El lector, oyente o contemplador, se encuentra a sí mismo en la formación cerrada del texto, porque siente la misma urgencia de expresión que la determinó. Y esa urgencia arquetípica, si por una parte aproxima las creaciones de un mismo período, por otra las transforma en realidad comunicativa. Trasladándonos ahora al campo de aplicación de lo que hemos discutido, observemos, en primer lugar, que hay una doble responsabilidad por parte del escritor: responsabilidad creadora para consigo mismo, para con sus sueños —«creo que... también debemos cargar con la responsabilidad de lo inconsciente»— (II), y responsabilidad creadora para con el otro. Esta doble responsabilidad responde en forma de doble exigencia para el crítico. Exigencia crítica para con las matrices creadoras, la cual se expresa en la insubordinación a cualquier restricción venida de fuera adentro, exigencia crítica para con la matriz comunicada, el texto y su clarificación no sólo «textual».

(II) SHERWOOD ANDERSON: *Tar. (N. del T.)*

Establecida la estructura básica que es propia, como creación de arte, de la obra literaria, podemos comprobar que no es de interés sólo sociológico el estudio de la obra dentro de su realidad comunitaria. Este es el camino por el cual deberemos esforzarnos. No es que la obra sea condicionada determinísticamente por la realidad comunal. Sino que tampoco se nutrió de aspiraciones y conocimientos abstractizados. Reconocer el condicionamiento de la obra literaria es condición previa para revelar y valorar debidamente su alcance estético. Además, si pensamos en el carácter patético de nuestra época, a pesar de las profundas diferencias entre el *pathos* brasileño y el europeo, tal vez concordemos en que una crítica preocupada en ser global ayude a una visión no equivocada del arte, que la juzgase tarea ociosa e improductiva.

Si desconfiamos de los acasos, tendremos muchas ocasiones de preguntarnos por qué se escribe tanto respecto a las relaciones del artista con el otro singular o colectivo, a quien se dirige (4). Contra la aceptación de una crítica globalista se da la dificultad de que la misma se conserve autónoma. Por lo demás, todavía está bastante vivo el desprecio de los poetas de fines del siglo pasado respecto a la importancia del lector o de la comunicación. Es preciso, sin embargo, distinguir el valor de Baudelaire, de Mallarmé, de Valéry, de la circunstancia histórica en que trabajaron. Aunque sólo sea porque la actual es diversa, con una problemática distinta, que determina también una valoración diferente de las cosas.

Como consecuencia de la teoría expuesta más arriba, que podríamos calificar de globalista, pasaremos a analizar el modo en que históricamente vinieron produciéndose las relaciones del escritor con su comunidad, con lo que será constatada la dependencia general del carácter de la obra literaria con semejante relación. Después de lo cual, comprobando la mudanza de las condiciones actuales, notaremos cómo, siendo las mismas *cualitativamente* diferentes, se prestan a un trabajo cualitativamente diverso.

Excusado es anunciar que el estudio aquí publicado es un mero esbozo del que proyectamos.

2. Raíces históricas

La literatura empezó en el Brasil como palabra escrita, teniendo frente a ella una comunidad dispersa, de bajo o nulo nivel cultural. Estos dos aspectos —su comienzo como vehículo escrito y el bajo nivel comunal— no han recibido todavía la merecida consideración por parte de nuestros intérpretes. El primero, además, jamás fué consi-

derado. Podemos, sin embargo, comprobar su relevancia comparando nuestro comienzo con el de la literatura europea. Al lado de la fermentación de cultura promovida por los monasterios, a través de la copia y divulgación de los autores antiguos, influiría principalmente en el carácter originario de la literatura europea el haber nacido como actividad del pueblo y no como producto del palacio. En efecto, por más que los monasterios influyesen como depósitos de cultura, la literatura europea no hubiera alcanzado su grado de libertad, tanto formal como inventiva, si no hubiese existido el juglar, esto es el creador y diseminador de y entre el pueblo. En caso contrario no sabríamos comprender que la poesía lírica o la épica, que las primeras universidades y el pensamiento filosófico, hubiesen brotado en siglos aproximados. Pero aquí, centralmente, sólo nos importa destacar que en Europa la literatura no surgió como flor de estufa, privilegio de los bien nacidos. Vino como oficio unitario, no de facciones. Como tal fué realizado tanto por un noble, como Guillermo IX, como por Villon, y, lo que es más notable, sus escritores de importancia no sólo se preocupaban de los letrados, como don Juan Manuel, sino que también componían para el pueblo, como el Arcipreste.

Es cierto que se nota, desde los primeros siglos de la literatura medieval, una continua atracción del palacio, en que la literatura se hará menos plebeya. En Portugal podríamos representar la tendencia por una línea que, partiendo de las cantigas de amigo, llegase al *Cancioneiro de Resende* (5). Con todo, ese ahidalgamiento, llevado a cabo por la importancia concedida a las formas románicas de poetizar, no extinguió un foco literario popular, como se demuestra por la propagación de los ciclos épicos y más tarde por los romances. Conocido el sabor de lo poético, su valoración palaciega no lo transformó para el plebeyo en una forma odiosamente refinada y adversa.

La colonización brasileña no permitió este estado de comunión. ¿Tendría el salvaje brasileño siquiera un rastro de cultura? ¿Estaría inspirada su vida por algo más que el miedo y la defensa? En efecto, como ya se ha dicho, nacimos sin vivir la Edad Media. La cultura fué aquí un privilegio del conquistador. Tentativa de su misionero. De sus funcionarios. Cuando mucho, si se accedía a ella. Nos comportábamos pasivamente. Era indiscretamente de fuera, como indiscretamente de fuera eran los terciopelos, los gobernadores, las leyes. Y así nacieron nuestras cartas de Caminha (III), nuestras *Prosopeias* (IV),

---

(III) Pero Vaz de Caminha, escribano de la marina de Cabral, que dió al rey de Portugal el primer informe sobre el descubrimiento del Brasil. *(N. del T.)*

(IV) Poema épico publicado en Lisboa en 1601. De escaso valor literario, su protagonista es el gobernador general de Pernambuco, Jorge de Albuquerque Coelho. Su autor fué Bento Teixeira. *(N. del T.)*

nuestros *Tratados descritivos*. Escritos *sobre* la colonización, *por* colonizadores, en busca de los del otro lado del mar.

De otra parte, los pueblos y las ciudades se iban formando con gentes pocas veces de escasa cultura, frecuentemente masa ignorante y servil.

¿Cómo podría ese principio de pueblo constituirse en lector? Se escribía forzosamente para un número limitado de bachilleres, de curas, de soldados, de personas obligadamente presentes en aquella tierra. De ahí el disgusto, el enfado, el servilismo que pronto manifestaron los escritores coloniales, añorantes de lo que la tierra les prohibía, rencorosos y pesimistas sobre cuanto se hace, en lo que solamente ven manchas y pecados. Es decir, ausencias.

Cuando ya el propio estado de espíritu del colonizador no condujese a que los escritores considerasen a las cortes de Europa su inmediata nostalgia, ese ánimo sentimentalizado y enajenado llevaría a practicar una literatura en el vacío para lectores remotos o imposibles. ¿Para quién escribir? ¿Por qué escribir?

Cada uno tenía sus motivos de ser enajenado. Los escritores compartían el espíritu del colonizador, del hijo del colonizador, de su amigo, antes que nada. Y, en cuanto enajenados, los escritores no digerían la influencia de los autores extranjeros. Podemos incluso creer que no se empeñaron en digerirlos para que quedase más de relieve su cualidad de «cultos». El hecho es que Gregorio de Matos (V), tan irreverente para los de la tierra, se comportaba dócilmente ante Quevedo y Góngora, a los cuales sólo osaba muchas veces «traducir», aunque añadiendo su nombre. Y en cuanto enajenados escribían sermones (6), que eran poco o nada entendidos por los oyentes, que más sentirían el placer de oírlos en la voz, que se dice haber sido portentosa, del autor, que comprenderlos. Sermones que eran de difícil comprensión por haber sido hechos bajo el modelo de un público ausente, el público de la corte, el mismo que después, cuando Vieira tuvo oportunidad de dirigirse a él, no le prestaría la atención prestada por aquel casi despreciado de la colonia. Y en cuanto enajenados en un medio inculto, Gregorio, Vieira, Botelho de Oliveira (VI), manifestaban igual asco al pueblo.

(V) Gregorio de Matos (1633-96?), llamado «Boca del Infierno» a causa de su poesía satírica. De vida azarosa, fué desterrado a Angola y volvió al Brasil, donde se entregó a toda clase de excesos. Cultivó también los géneros lírico y religioso. *(N. del T.)*

(VI) Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), autor del poema descriptivo *A Ilha da Maré*, poema de escaso mérito, en el que por vez primera aparece un sentimiento nacionalista. *(N. del T.)*

Es preciso notar todavía que la desatención a la peculiaridad de la tierra y el ensordecimiento frente a las sugestiones de su comunidad no se propagaron en todos los escritores coloniales como un estigma igual de intenso en cada uno. En efecto, el *Diálogo das grandezas do Brasil,* de Ambrosio Fernandes, asombra por la acuidad crítica de su perfección. Basta recordar que Brandonio, en el tercer diálogo, llegó al punto de censurar anticipadamente nostalgias de siglos después. Pues mientras el *árcade* (VII) Claudio Manuel da Costa, en el soneto «Leia a posteridade, oh pátrio rio», lamenta la inexistencia de los álamos europeos en las márgenes del riachuelo del Carmen, ya Brandonio decía: «Los frondosos árboles (de la tierra) nunca se desnudaron por completo de sus hojas, como acostumbran hacer en nuestra España; antes en cuanto le cae una, otra le nace inmediatamente, mostrándose a la vista con hermosos paisajes, de modo que las alamedas de álamos y otras semejantes plantas, que en Madrid, Valladolid y otras villas y lugares de Castilla se plantan y obtienen con tanta industria y curiosidad para hermosura y recreo de los pueblos, les quedan muy detrás y casi sin que se pueda comparar una cosa con la otra» (7) (VIII).

De igual modo, la *Historia del Brasil,* de Fray Vicente de Salvador, a través de su estilo antiverbalista, que, como ya fué observado, queda anulado por el frecuente humor del fraile, se incorpora a esa línea antienajenada.

Después llegaría Antonil para sufrir los prejuicios que afectaron a todos los de la misma dirección. Pues es interesante observar cómo la circulación de todas estas obras fué directa o indirectamente prohibida. Su circulación y su influencia. Al contrario, fué el engreimiento de los Rocha Pitta el que consiguió las condiciones de lectura en su enorme hinchazón, que, pretendiendo presentar una información al rey, terminó concluyendo un grueso tratado. Mientras Ambrosio, Fray Vicente y Antonil se enmohecían en los cajones, Rocha Pitta venía pomposo a unirse a la sátira enajenada de Gregorio, al arrebato enajenado de Vieira.

De la represión a la línea favorable por forma y contenido a la inserción del escritor, y puesto que las condiciones económico-cultu-

---

(VII) Arcade, perteneciente al movimiento dieciochesco de las Academias llamadas Arcadias. La portuguesa se llamó Arcadia Lusitana o Ulissiponense y pretendía reaccionar contra el gusto gongorino y cultista. Fué fundada en 1756 por Cruz e Silva, Gomes de Carvalho y Esteves Negrão. Perteneció a ella el célebre autor de la *Cantata de Dido,* Pedro António Correia Garção. *(N. del T.)*

(VIII) El texto citado fué escrito durante la dominación española, con motivo de la unión de las dos coronas. *(N. del T.)*

rales favorecían a la contraria, llegamos a un primer momento de la literatura nacional esencialmente verbalista. La frase se vuelve de tal modo extensa, sonoramente extensa y deshabitada de ideas, que tal vez pudiésemos llamarla frase latifundista. Como el latifundio, además de extensa e improductiva, se realiza en ella un monocultivo, el monocultivo del sonido.

¿Cuál podría ser el medio de oposición si el público no existía como exigencia activa? ¿La escuela, por ventura? Esta, lejos de ser un instrumento antiverbalista, fué su medio de propagación. Le concedió fueros de excelencia. Importó de Europa maestros igualmente sonoros y de gustos latifundistas. ¿Por qué sucedió todo aquello? ¿Habría sido imposible a los jesuítas otra posición cuando ya uno de los más influyentes, el Padre Nóbrega, a través de sus cartas, comprobaba los males de aquella formación?

Los jesuítas se adaptaron esencialmente porque la religión había perdido la capacidad de iniciativa histórica, que le robó la burguesía en el alto Renacimiento (8). Perdida esa capacidad, su supervivencia pasó a depender de su capacidad de adaptación o acomodación a los estados de hecho. Era regla de la que la propia Compañía de Jesús, fundada con el designio de reacción contra el relajamiento renacentista, no podría separarse. Y si los choques con las autoridades y las persecuciones que la acompañaron comprueban que no siempre se sometió, muestran aún mejor la necesidad de acomodación que sufrió.

Acomodarse al clima dominante en la colonia significaba prepararse para actuar en una sociedad jerarquizada, rígida, de economía de presa. Era prepararse para la magistratura, o para el comercio, o para la caza del indio, o para el trato del azúcar o para ser sacerdote. El tipo de existencia de cada persona estaba claramente prefigurado por su nacimiento. Pocos cambios se produjeron para confirmar la regla.

El dilema del jesuíta era, de este modo, ajustarse a esta jerarquización e integrarse como miembro del mismo estado de espíritu, eventual defensor suyo para, a partir de ahí, poder actuar en reacciones de tipo casi exclusivamente de ética religiosa, o proclamar la injusticia fundamental de la organización colonial, lo que de cierta manera fué intentado en las misiones de los guaraníes. La inmediata represión del europeo colonizador nos muestra, sin embargo, la imposibilidad histórica de una posición tan radical.

De esta forma nuestro educador jesuíta hizo estático su tipo de educación. De ahí la perfecta armonía de las diversas manifestaciones

de esta época: «Spenglerianamente podríamos ver afinidades positivas entre el vuelo hiperbólico de los sermones de Vieira, la tonitronancia de sus sermones, la altura del púlpito de las iglesias, el sentido del infinito de los templos barrocos y la forma absolutista del Gobierno; como asimismo entre el esplendor destellante de las ropas vestidas, el rebuscamiento de las cabelleras y el propio carácter del arte culinario» (9).

Estos elementos, que aparecerán dispersos si no son considerados como configuraciones de una fisonomía o espíritu barroco, no son, sin embargo, tales, verbalistas, rígidos, pomposos, vacíos, enajenados, porque sean barrocos. Explicándonos mejor, el barroco no es un epifenómeno que, en cualquier lugar y hora, se hiciese acompañar de las mismas constantes suntuarias, grandilocuentes, mágicas. Transformaremos completamente el significado de los complejos culturales si pensamos a su respecto en una especie de neoplatonismo. Pues el barroco, de igual modo que el clasicismo o el romanticismo, es una actitud.

Actitud

Y como actitud presenta caracteres de tendencia que se convierten en una constelación de características efectivas, de conformidad con el espíritu de la época y del lugar de que irradió. Así, es arbitrario considerar todo el barroco como integrado en el espíritu de la Contrarreforma. Podemos admitir que los contrarreformistas hayan forjado el *humus* de la expresión. Lo que consiguió no fué siempre coherente con su espíritu, porque la coherencia se produjo en el lugar del que irradió. Si en la Europa continental el barroco acompañó a la lucha de la Iglesia por la restauración de los módulos medievales de existencia, convirtiéndose en un estilo de reacción, Inglaterra estuvo asociada a un clima también de reacción, pero no en favor de valores que se procuraban restaurar, sino en favor de valores que entonces surgían. Ambos contienen una expresión altamente emotiva, inclinándose hacia lo irracional y pasional. Con todo, en la Europa continental es un apasionamiento regresivo, mientras en Inglaterra es un apasionamiento progresivo, pues desprecia valores inadecuados a la vida suscitada por el comienzo del desarrollo inglés (10).

Para que no pudiéramos decir que el estado de cosas se mantuvo inalterable durante el siglo XVIII, se crearon las Academias (IX). Pero

---

(IX) La primera de las Academias brasileñas fué la de los Esquecidos (olvidados). Fué fundada en Bahía, en 1724. Extinguida rápidamente, se intentó resucitarla en 1759 con el nombre de Academia dos Renascidos. La de los Felices se reunió en Río de Janeiro de 1736 a 1740. Hubo otras, como la de los Seletos, la Arcadia Ultramarina y la Sociedade Literaria. Véase nota VII. *(N. del T.)*

en el Brasil no representan el advenimiento de un público. Representan su simulacro. Se engañaban los autores que en congregación simulaban ser el público de sus propias obras. Nuestras Academias fueron, en realidad, congregaciones de defensa e ilusión. Pero no pensemos que de defensas ilusorias, que bien sabios demostraron ser los árcades en el arte de festejar a los poderosos, al mismo tiempo que se autofestejaban. A tal punto llegó la simbiosis de elogios, que el profesor Antonio Cándido pudo hablar hace poco tiempo de «ruidosa orgía de elogios» (11). Continuábamos entonces con una literatura rastrera y desgarrada. Arbol sin raíces, de frutos sin consecuencias. Los movimientos no fundaban tradiciones, lo que es lamentable a propósito de los árcades, pues hasta aquel momento no tuvimos poetas, con Claudio Manuel (X) y Tomás Antonio (XI), de tanta seriedad artesana. Si hubiesen sido leídos no hubiera sido tanto el descabellamiento de nuestros lacrimosos románticos.

Cada nueva generación continuaba apareciendo como descubridora del mundo. O, mejor dicho, como redescubridora de Europa. Y así cada una aparecía a los ojos de la sociedad a un tiempo como destructora e inútil. El mismo joven que hacía hoy versos sería el que sonreiría mañana ante las veleidades literarias del hijo. Bohemia y literatura recibían la misma complacencia de las autoridades familiares y gubernamentales. Eran igualmente inocentes. Cosas de juventud que no inquietarían a nadie.

Después de tres siglos de colonización, el *status* del escritor había mejorado poco. No había nadie a quien despertase, ninguna *élite* intelectual que le exigiese una depuración del gusto, una profundidad de indagación. Eso de la *élite,* que exige un refinamiento entre un público ya efectivo, sólo sería posible con el romanticismo. El hecho de que, sin embargo, no se haya dado, no es razón para que ignoremos el movimiento dentro de la perspectiva que hemos adoptado.

No es de orden estético la importancia del romanticismo brasileño, que, salvo raras excepciones, fué un movimiento infausto. Su mérito está en que con él el escritor repercutió por vez primera en la comunidad. Colaborando en la preparación de la independencia, por medio del discurso, del panfleto, del periódico, el escritor unió su misión a un propósito político. Unión llevada a tal grado, que Antonio Cándido

---

(X) Claudio Manuel da Costa (1729-89). *(N. del T.)*

(XI) Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810). Nació en Oporto, de padre brasileño y madre portuguesa. Adolescencia en Brasil y estudios de Derecho en Coimbra. Fué desterrado a Mozambique por motivos políticos. Es autor del célebre libro *Marília de Dirceu. (N. del T.)*

escribe: «... En el primer cuarto del siglo XIX se esbozaron en el Brasil condiciones para definir tanto el público cuanto el papel social del escritor en estrecha conexión con el nacionalismo» (12).

Surgía por primera vez un público real, una alteridad a la que dirigirse el autor. Sería equivocado pensar que ese público surgió por el simple empeño del escritor respecto a la Independencia. Emergió como resultante de un provechoso enlace que el intelectual mantuvo con ciertas tendencias de cambio operadas en la sociedad brasileña de entonces. No dejemos de mencionar cuál era el carácter de esa tendencia al cambio. Era puramente sentimental y surgido en el interior de la clase acomodada. Eran las señoritas y los hijos bachilleres de los dueños de ingenios que, educados los segundos en Europa, ya no se sujetaban a las normas autoritarias de los viejos patriarcas, que no pretendían dar oídos a las hijas ni siquiera en la elección de los futuros yernos.

Observemos de paso que no surgían aspiraciones populares, de tal modo que se convirtiesen en problema o estímulo para el escritor. El pueblo, en cuanto tal, no era sino una ausencia absoluta.

El escritor se enfrentaba con un público virtual al que necesitaba interesar. Y como era un público de señoritas, la literatura tendía a hacerse sentimental. Presa a los esquemas del amor, tremendo amor declamado desde Europa. Y como entre el mismo también se encontraban bachilleres, políticos bachilleres, sacerdotes bachillerescos, la expresión tiende a mantenerse sonora, verbosa, con la diferencia de ser ahora melosamente verbosa.

Las dificultades y la instabilidad que las vidas de los autores y de sus personajes demuestran son dificultades e instabilidades meramente sentimentales. Socialmente, la jerarquía continúa intacta, sin otros peligros que el del ascenso de los bachilleres o de los ocasionales cazadotes, que sabían de quién hacerse yernos.

El primer público auténtico al que se dirigía el escritor brasileño reside en el seno de una clase acomodada, desplazada hace poco de los ingenios a la ciudad. Es un público de escasa apetencia cultural. El oficio de las señoritas es el de entretener sus vidas de solteras, aprender recetas de pasteles, puntos de costura o leer tristes y bellas novelas de amor. El oficio de los jóvenes es el de prepararse cómodamente para las academias, donde tendrán un aprendizaje de bohemia, de discursos, de mala literatura. Y como el escritor pensaba en términos de este lector, que habría sido su colega de Academia o de viaje a París, su creación se ciñe al gusto poco refinado y meloso de entonces. La literatura se hace un solo bloque «nacionalista», sentimental, verboso,

estático y pesimista. Pesimista y enajenado. Recordemos estos dos últimos términos, puesto que entre pesimismo y enajenación hay lazos más estrechos de los que pueden imaginarse. Para que esto sea comprendido es preciso resaltar que enajenación no es un elemento que pertenezca a una cadena discriminatoria de características de la literatura romántica y de toda la nacional anterior. Si así fuese, su desconocimiento sería un elemento de más o menos. Si no sucede tan simplemente es porque la enajenación es un concepto-fuerza que usa el intérprete de los condicionamientos coloniales para cristalizar la gama de todos los elementos susceptibles de ser encontrados en una comunidad que se comporta como objeto frente a las solicitaciones de otra, que funciona material y espiritualmente como su sujeto. Es un concepto-fuerza en la misma medida en que lo es el barroco. Y, como concepto-fuerza, no es un dato puramente empírico ni tampoco puramente cognoscitivo, sino adecuación, distinta en cada caso, entre empirismo y conocimiento.

Sin recurrir a ese concepto, a la comprensión de los acondicionamientos coloniales, quedan perjudicadas las interpretaciones de una literatura como la nuestra. Es un defecto que se da en los trabajos del profesor António Cándido, a pesar de ser el mejor intérprete de la dinámica literaria brasileña. Así, cuando escribe en su trabajo *El escritor y el público*, refiriéndose al momento actual: «El ascenso de las masas trabajadoras facilitó... no sólo mayor envergadura colectiva a la oratoria, sino un sentimiento de misión social en los novelistas, poetas y ensayistas, quienes no es raro que escriban como aquel que habla para convencer o conmover» (13), lo que implicaría que la continuación de los patrones anteriores de oratoria y verbosidad no tiene en cuenta el cambio que se produce en el condicionamiento social del escritor contemporáneo. Nuestro instante lo es de liberación del condicionamiento enajenado, en la forma a la que en breve nos referiremos. Mientras el escritor romántico tenía deformada su visión de la realidad, al escritor actual por medio de las dudas y contradicciones propias de todo proceso, se le torna viable un discernimiento de nuestro ser en cuanto peculiaridad nacional.

De que hubiesen sido enajenados, a pesar del propio esfuerzo en contra, se produjo que los escritores románticos nunca consiguieran alcanzar direcciones realmente populares. A pesar de su esfuerzo por forzar una expresión nacional, incluso su indigenismo, como ya fué dicho, fué un fruto de importación. Y lo que presta aspecto cómico, mejor tal vez dramático, es que se trataba de la importación de lo que originalmente salió de nosotros. Las leyendas sobre el salvaje, que llegaron a Europa, fueron aprovechadas por Montaigne y entonces

hicieron el viaje de vuelta. Cuando llegaron aquí habían adquirido los aires saludables de la civilización. Nada consiguieron las consultas de Alencar a los textos antiguos. Alencar continuó siendo un escritor superpuesto, con hidalgos e indios importados. Por eso tampoco tuvimos una épica nacional. Pues no basta con decir, como los marxistas, que la épica es la expresión propia de sociedades de economía subdesarrollada (14). Poco importa que la dirección diltheyana parezca confirmarlo, afirmando ser propia de una primera concepción del mundo, la naturalista (15). En verdad, tales localizaciones no tienen en cuenta una característica anterior, necesaria para que la épica se transforme en género literariamente digno: el grado de cohesión interna existente en la comunidad, a partir del cual lo épico se levanta como el portavoz de un mito o de un complejo mítico comunitariamente activo. Ahora bien; tal cohesión es imposible en comunidades enajenadas, pues su radical homogeneidad consiste en tener dirigida su atención, ya material, ya espiritual, hacia otra extranjera.

No se puede pretender que la tentativa épica de «Os Timbiras» (XII), por ejemplo, sea estéticamente realizada. Es estimada por su abundancia sonora, rítmica, pero el arte no se hace a trozos. Es que faltaba un mito compartido colectivamente, hasta tal punto que ni siquiera se le tuviese por mito. Y que consumiese al autor en su aspiración de portavoz de aquella urgencia colectiva. Sin esa confrontación del poeta frente al tema mítico, el mismo está predestinado a la grandilocuencia o a sustituir el tono épico por el lírico. Si Gonçalves Dias merece hoy ser estudiado, es porque supo hacerse lírico en un poema que, por ser brasileño del siglo XIX, no podía ser épico.

Para que no pensemos que Gonçalves Dias es un ejemplo aislado, recorramos toda la llamada poesía épica brasileña. Ya sea la anterior, de un Bazilio (XIII) o de Santa Rita Durão (XIV), ya de los siguientes, como Fagundes Varela (XV) o Castro Alves (XVI). No hay ni siquiera

---

(XII) Poema de GONÇALVES DIAS, poeta romántico (1823-64). *(N. del T.)*

(XIII) BAZILIO DA GAMA (1741-95). De padre portugués y madre brasileña. Ingresó en la Compañía de Jesús, saliendo del Brasil con motivo de la expulsión de la misma. Volvió a su país y regresó después a Europa. Es autor del poema «Uruguai». *(N. del T.)*

(XIV) SANTA RITA DURÃO nació hacia 1717 en Cata Preta (Mariana). Fué rector de la Universidad de Coimbra y perteneció a la Orden de San Agustín. Murió en 1784. Es autor del poema épico «Caramurú», en el que imitó a Camoens. *(N. del T.)*

(XV) LUIS NICOLAU FAGUNDES VARELA (1841-75). Su obra más célebre y representativa es tal vez el poema épico «Anchieta ou O Evangelho nas Selvas». *(N. del T.)*

(XVI) ANTONIO DE CASTRO ALVES (1847-71). Fué autor del libro *Espumas Flutuantes* y *A Cachoeira de Paulo Afonso*, drama de inspiración indígena. *(N. del T.)*

un verdadero épico en toda aquella literatura. Incluso cuando se muestra muy por encima de los patrones de su tiempo, no consigue hacer poesía épica. Nos referimos a un poeta totalmente desconocido, Souzandrade (XVII), cuya sorprendente excelencia del Canto X de «O Guesa» (XVIII), verdadero antecesor de los Cantos de Ezra Pound, comienza ahora a interesar a círculos avanzados de la crítica brasileña. A pesar de que «O Guesa» pretende ser un poema épico, no lo consigue ni siquiera en las partes realizadas de su más valioso canto. No es caso de discutir ahora su categoría estética; épica, no la tiene, desde luego.

Pero continuemos indagando por qué las comunidades enajenadas no pueden desarrollar su capacidad mitogénica y, en consecuencia, fundar su expresión épica.

La enajenación actúa como una fuerza inhibidora. En efecto, podríamos añadir al enlace establecido por Richards entre inhibición y sentimentalismo uno nuevo con la enajenación. Sabemos por nuestra literatura que el hombre enajenado tiende a sentimentalizar sus actitudes. Richards ha demostrado que la sentimentalización es una forma de defensa: la criatura se aparta de la inestabilidad del presente y pasa a residir en la seguridad de un estado pretérito. Seguridad no tanto porque se trate de un estado irremisiblemente vencido, sino porque se deformaba aquella realidad ensanchando lo que le trajera de bueno y escondiendo su contrapartida de sufrimiento. Por el sentimentalismo se rompe el equilibrio entre posibilidades buenas y malas de que se reviste toda realidad, creándose un cuadro ideal. Y en el ideal soñado no entran las amarguras, incluso las sufridas. El sentimentalismo es así una manifestación inhibidora (16).

Añadamos el tercer eslabón de la cadena. La criatura enajenada se inhibe frente a la realidad viva que la circunda porque está determinada psicológicamente por la comunidad extraña, al servicio de la cual trabaja y depende la suya. Esa inhibición es una manera de defenderse de una radical rebeldía contra su *status* comunal. Inhibido, su comportamiento es deformador, defensivamente deformador de la realidad local. A partir de ahí, tiende a sentimentalizarla. La sentimentalización es la consecuencia normal de una inhibición, así como la inhibición es la consecuencia directa de la enajenación.

(XVII) Se trata del poeta romántico de la generación posterior a GONÇALVES DIAS, cuyos verdaderos apellidos eran SOUZA ANDRADE, que aún continúa casi desconocido. *(N. del T.)*

(XVIII) Según la leyenda incaica, el guesa era el niño que se ofrecía como sacrificio a los dioses. En el poema pasa a simbolizar al poeta y, en general, al hombre que se sacrifica por los demás. *(N. del T.)*

Y por este triple encadenamiento se explica cómo una literatura de comunidad enajenada no consigue, en cuanto bloque, romper con un nivel de mediocridad. Podría comprenderse ahora la razón de las palabras de Ayala: «Siempre he de asombrarme de nuevo ante la relación evidente entre la pujanza política y la actividad espiritual, y de cómo el poder presta a las letras un prestigio irresistible... la capacidad creadora en el orden espiritual se da en una correlación, no rígida ciertamente, pero bastante perceptible, con la iniciativa histórica» (17).

El romanticismo establece el cuadro de la situación del escritor antes del modernismo. Es verdad que el realismo introduce constantes literarias, hasta cierto punto diversas, en el sentido de una mayor aproximación a la realidad popular propiamente nacional. Manuel Antonio de Almeida transforma al carioca en personaje. Con Aluizio de Azevedo, principalmente a través de *O Cortiço*, la novela adquiere una dimensión social. Y, al contrario de lo que sucedía en Manuel Antonio, ya podemos creer que el autor se tuviese por responsable de un drama social que contemplaba, y delante del cual se sitúa, a pesar de toda la pretensión de imparcialidad naturalista. A este respecto, la influencia de Eça, que intentaba, aunque enajenadoramente, despertar de nuevo a Portugal, no lo fué simplemente de moda literaria. Todavía el carácter realista que nuestras obras pasaron a reflejar no alcanzó la repercusión romántica mantenida entonces. Tan es así, que no debemos considerar la renuncia de Aluizio a la literatura como un accidente meramente personal. La renuncia de Aluizio de Azevedo muestra la dificultad de ser epígono. En una sociedad estatizada, que tomaba la literatura como devaneo insconsecuente de la juventud con inteligencia o con dinero, era difícil presentarla como oficio que supusiese responsabilidades.

Aluizio influyó poco. Fué el talento, indudablemente mayor, de Machado de Assis, también mejor ajustado a las condiciones psicológicas de su época, el que iniciaba una tradición. Su ajuste es tal que, si no fuese por la ausencia de inanidad sonora, Machado podría ser considerado como prototipo del escritor brasileño de antes del modernismo. Su personaje es, por excelencia, el burgués intermediario, que no produce ni apenas consume. El bien hablado, discreto, astuto, se enriquece gracias a los «golpes» tramados entre conversaciones y cuchicheos, sin violencias ni atropellos. Los mejores no dan estos golpes, pues se enriquecen por súbita e inesperada herencia, como Quincas Borba. Si no los dan no es porque los ignoren o los repudien. Un hombre de sociedad, como el buen Consejero Ayres, si no desconocía los «golpes», tampoco se horrorizaba moralmente porque se produjesen. Todo se reducía a una cuestión de «savoir faire».

En aquel ambiente estático, bien educado, mediocre, levemente ocioso, profundamente interesado, son urdidos los grandes personajes trágicos. Los Quincas Borba, los Rubião, los Bentinho, los Dom Casmurro (XIX), trágicos y soñadores o sosegados, siempre inofensivos. Su inocuidad casi burocrática expresa la casi burocrática inocuidad del escritor. Sus tramas tienen como presupuesto la incredulidad del creador en la validez de los valores. En efecto, ni valores religiosos ni sociales sostienen la vida machadiana. Es el más absoluto pesimismo. Pero, aclárese, bien educado pesimismo. Fué esa absoluta incredulidad en que la capacidad humana dejase presidir su comportamiento práctico a los valores y no a los simples intereses la que llevó a Machado a situar a sus personajes en el círculo de los acomodados, de la gente de bien. No porque Machado cortejase directamente a los poderosos. Su vida de funcionario fué perfectamente discreta al respecto. Sucede que, no creyendo en la capacidad de heroísmo del hombre, veía en el vivir acomodado un mal menor mediante el cual consumir la existencia. Ninguna responsabilidad hay en este mundo. Su comunidad está compuesta por la suma de los intereses disimulados. El hombre es un átomo que sólo pasa cerca del otro. Ninguna forma de comunión —dirá la traición de Capitu en *Dom Casmurro*— es posible para el hombre.

Dentro de esta perspectiva, debemos interpretar la tragedia de Dom Casmurro. Tragedia que, adoptando el modelo griego y el shakespeariano, con la explotación hasta el límite de la pasionalización de situaciones contradictorias, se muestra tan poco trágica. Bentinho traicionado no se venga de nadie. ¿En nombre de qué valor iba a vengarse? La propia vida es quien entrega el hombre a traición. Si la fidelidad es una mentira, ¿en nombre de quién había de protestar?

A partir también de esa perspectiva de conformismo e incredulidad podemos entender la ausencia de pueblo en Machado. Los medios con los que llenaba la existencia: las reuniones sociales, sus chismes, sus viudas, las conversaciones levemente satirizadas, su tranquila incredulidad en todo, eran inverosímiles en la crudeza del mundo proletario. En éste era la sed de subir con o sin atropellos y de ocultar después el pasado, como más tarde nos mostraría Aluizio en *O Cortiço.*

La posición del escritor hasta ahora analizada, posición de irresponsable ante una vida a la que sólo se adaptaba, pero en cuyas razones no creía, ante una comunidad que lo consideraba un pacífico soñador, perduraría hasta el siglo XX. Aclárese, desde luego, que el siglo actual empezó de hecho en el Brasil más de diez años después: hasta media-

---

(XIX) Quincas Borba, personaje de la obra del mismo título; Rubião, personaje de *As memorias póstumas de Bras Cubas;* Bentinho y Dom Casmurro, de la novela *Dom Casmurro. (N. del T.)*

dos de 1910 continuábamos teniendo un espíritu decimonónico. En estos últimos años que se añadieron al siglo pasado el escritor se volvió profundamente parecido a un bibelot. Disertaba sobre horquillas (18), sobre «el agua, el fuego, el espejo, la danza, la tentación, la noche y el día» (19), con aires de la mayor importancia. Entre los jóvenes, sin embargo, se sentía ya la necesidad de una visión integradora del país. El entonces principiante Gilberto Amado, en un ensayo transcrito en *O Grão de Areia,* demuestra una capacidad crítica que desmentiría lamentablemente en la continuación de su carrera.

Esa integración con el país, que interrumpía la descansada irresponsabilidad del escritor, sólo vendría a madurar con la continuación de un movimiento que aún estaba por irrumpir: el modernista. Mejor dicho, sólo vendría cuando madurasen las condiciones que determinaron su carácter. Pues no basta con decir respecto al movimiento del 22 que fué al principio, como lo habían sido todos los demás, plagiado de corrientes europeas. En efecto, sus precursores: Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Víctor Brecheret, cuando empezaron a llamar la atención en São Paulo, no sabían de otra realidad que la de su propio choque con la sociedad. Solamente transmitían las sorpresas recién aprendidas en Europa. Su táctica consistía en llamar la atención, e iban siendo bien acogidos municipalmente. Pero ni ellos ni nadie sospechaban las fuerzas que iba a dinaminzar lo que al principio no pasaba de ser bizarría.

Sin el conocimiento de Oswald y sus compañeros, São Paulo se industrializaba. Y los documentos de la época nos muestran cómo se produjo el paso del dinamismo industrial al dinamismo literario. En 1918 se publicaban en São Paulo los primeros artículos sobre la significación del marxismo y la revolución rusa (20). Durante el año siguiente se produce un movimiento de insurrección proletaria (21), hasta entonces inédita en el país. Era una clase que estuvo muda y que empezaba ahora a poseer condiciones para un autoconocimiento.

El modernismo fermenta en un ambiente en el que se prepara el tránsito hacia la autoconciencia nacional.

El programa de Washington Luiz para el gobierno de São Paulo muestra el espanto de las generaciones viejas ante un cambio con cuyo sentido no atinaban y contra el cual prometían luchar (22).

¿Cómo se comportaban los recién unidos a Oswald y Malfatti? Aunque no tomasen ostensiblemente una posición política en la controversia, sus declaraciones estrictamente literarias muestran, sin embargo, su adhesión al nuevo espíritu. Si bien comprendemos la oposición que manifiestan contra Castro Alves, el aldeanismo de Lobato, la elocuencia de Ruy (24), no ignoramos que son manifestaciones particulares de un mismo espíritu de cambio. Inconsciente de ello, pero no por tal menos

importante. El destructivismo que Mário de Andrade consideraba caracterizar esa fase del movimiento era lógico dentro de la posición que asumían. No era un destructivismo por el propio placer de la destrucción. Aunque haya habido mucha exacerbación, no tuvimos una fase dadaísta. Se trataba de la destrucción de un espíritu pasado, igualmente manifiesto en las repercusiones del campo político, del económico, del intelectual. Será, sin embargo, insuficiente pensar que la agitación modernista se desarrolló paralelamente a la agitación político-económica del principio del industrialismo. No fué paralela, puesto que, partida de un mismo foco de insurrección, fué su irradiación literaria. Cosa que, en 1942, ya notaba Mário de Andrade: «Puesto de manifiesto especialmente por el arte, pero tiñendo también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fué el anunciador, el preparador y en gran parte el creador de un estado de espíritu nacional» (23).

Sólo importado al principio, el modernismo recibió y absorbió después el impacto de una realidad itinerante. Absorción no pasiva, frente a ella ejercían su capacidad crítica. Tan es así, que cuando Anita Malfatti expone por segunda vez en São Paulo sufre las críticas juiciosas de sus propios compañeros. Se la acusa de depurar poco la influencia de los pintores europeos.

Para comprender la influencia del industrialismo en el dinamismo, absorbido por el modernismo paulista, recordemos el movimiento que siguió a la celebración del Congreso del Regionalismo, celebrado casi en la misma fecha (1926) en Recife. Reconocemos la importancia de este movimiento, así como la razón de las quejas del sociólogo Gilberto Freyre por el poco conocimiento o conocimiento desnaturalizado del propósito del Congreso, que, en sus palabras, era «a su manera también modernista, pero modernista tradicionalista al mismo tiempo», habiéndole faltado en su tiempo «propaganda o divulgación en la Prensa metropolitana, indiferente entonces, si no hostil, a cuanto fuese o viniese de provincias» (24).

No estableceremos aquella correlación para hablar del acierto del Congreso, que pensamos haberse opuesto a muchas de las exageraciones del modernismo de la primera fase. Recordamos el movimiento del 26 para mostrar la ausencia del dinamismo prestado al movimiento del 22. Pues ¿qué se nos muestra hoy como característico en las obras de los mejores novelistas influídos por el movimiento pernambucano? Tanto la obra de un José Lins do Rego, de un Graciliano Ramos, como las de escritores menores, como José Americo de Almeida, Amando Fontes, Raquel de Queiroz, son obras que, mirando a una realidad regional,

no sólo rural, presentan una sociedad cuyos valores entran en proceso de descomposición. Por eso son novelas pesimistas o fríamente crudas, como en el caso de *Os Corumbas* (XX), o tibiamente añorantes. como en José Lins.

Pretendemos llamar la atención hacia este aspecto, que tal vez nos muestre de manera notable la influencia del clima comunalmente vivido sobre el carácter de la obra: al complejo del azúcar, propio de una economía que se «preserva», una literatura añorante de la parihuela o testigo de los desaciertos sociales provocados por la «fábrica». Al complejo industrial, una literatura renovadora, tal vez hasta poco constructiva, pero, de cualquier modo, orientada hacia el futuro.

Observemos por último cómo, todavía por el lenguaje, el modernismo establecía una nueva visión de la realidad. Al principio, de manera titubeante. En 1917, siendo estudiante todavía, Mário de Andrade saluda a la autoridad del Estado de São Paulo. En su discurso, al lado de formaciones estilísticas de sabor acomodado, «donde haya actualmente en el territorio de la patria un grupo de muchachas lindas y decididas...», ya se anticipa una ideología nueva. Repárese en la pausa que antecede a «movimientos verdes» en el siguiente trecho: «Patria es la gurara (XXI) para el norte. ¡Curupaiti (XXII) en el sur! Son esos grandes bosques —movimientos verdes— donde los Pais Lemes (XXIII) dejaron...» (25).

Fué ciertamente esa pequeña dosis de nuevo estilo, en una extraña mezcla que caminaba hacia la expresión sin su conocimiento, la que hizo confesar a Manuel Bandeira respecto a *Hay una gota de sangre en cada poema:* «Encontré aquella poesía ruín, pero, como expliqué al propio Mário más tarde, de una extraña ruindad» (26).

(XX) Novela de Amando Fontes. *(N. del T.)*

(XXI) Gurara: especie de embarcación fluvial de las cuencas del Amazonas y el Pará. *(N. del T.)*

(XXII) Durante la guerra del Paraguay, sostenida contra este país por el Brasil, el Uruguay y la República Argentina, Curupaiti fué, con Humaitá, teatro de importantes operaciones, como bases de una importante línea fortificada. Después de la toma de Curuzú, en 1866, el asalto de Curupaiti fué, para los aliados, un desastre que hizo recaer el peso de la guerra sobre el Brasil y fué seguido de una serie de victorias. *(N. del T.)*

(XXIII) Fernando Dias Pais Leme, célebre bandeirante o capitán de una bandeira, que en 1673 inició su aventura más importante como colonizador de tierras vírgenes, llegando a Serro y a Lagoa Encantada. Murió cerca del río das Velhas, creyendo haber descubierto un tesoro de esmeraldas, que resultaron piedras no preciosas, las cuales entregó, moribundo, a su yerno el bandeirante Manuel Borba Gato. *(N. del T.)*

3. El cambio producido

A partir del modernismo (XXIV) vamos a observar la introducción valorada del lenguaje oral. Es verdad que antes Martins Pena lo empleó en sus obras, tan decididamente populares que, por lo mismo, quedaron en el ostracismo. Con el modernismo se hace posible el lirismo de lo cotidiano de Manuel Bandeira (XXV). No se diga que ese lirismo nació incondicionado. La mayoría de los versos de *A Cinza das Horas*, de *Carnaval*, muestra cuánto tuvo Bandeira que aprender después. Aprendizaje de simplificación, de saber escribir primero recados para después intentar el verso. Y fué Drummond, muy discretamente en una simple crónica, quien percibió la significación del poematismo bandeiriano en la literatura brasileña: «Los niños carboneros de Bandeira, que «van golpeando a los animales con un látigo enorme» y vuelven «mordiendo un pan manchado de carbón»; sus buhoneros, que «enseñan en el tumulto de las calles los mitos heroicos de la niñez», son primores de observación realista transfigurados por la más pura y gratuita poesía. Hasta el advenimiento del modernismo serían inadmisibles en la poesía brasileña» (27).

Tampoco fué único el caso del poeta de *Evocação do Recife* (XXVI). Su liberación de la hinchazón verbal se extendió a la primera y segunda generaciones de poetas modernistas. Y con Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Jorge de Lima (XXVII), Murilo Mendes (XXVIII) y Cecilia Meireles (XXIX) realizamos la primera obra poética que vale por sí misma. En aparente contradicción, sólo cuando empezamos a dejar de ver a Europa en cada cosa, pasamos a ser capaces de interesar a un lector europeo.

(XXIV) El modernismo brasileño no tiene nada que ver con su homónimo europeo. Su primera manifestación importante, que tuvo gran influencia en el movimiento cultural brasileño, fué la Semana de Arte Moderno, organizada en Sao Paulo, en febrero de 1922. El carácter del modernismo fué el de una posición renovadora, que luchaba contra los valores tradicionales. *(N. del T.)*

(XXV) Nació en Recife, en 1886. Estudió en Río de Janeiro, donde llegó a ser profesor de literatura. Fué, con Mario de Andrade, la figura más importante del movimiento modernista. Autor, entre otros libros, de *Libertinagem*, *Carnaval* y *Estrela da manhã*. *(N. del T.)*

(XXVI) Manuel Bandeira. *(N. del T.)*

(XXVII) Nació en União (Alagoas), en 1898. Murió en 1953. Colaboró con Murilo Mendes en el libro *Tempo e Eternidade* y es autor de *A Tunica Inconsutil*, *Livro de sonetos*, *Invenção de Orfeu* y otros. *(N. del T.)*

(XXVIII) Nació en Juiz de Fora (Minas Gerais), en 1901. Actualmente enseña literatura brasileña en la Universidad de Roma. Es autor, entre otros, de los siguientes libros de versos: *Poemas*, *Historia do Brasil* y *Tempo e Eternidade*. *(N. del T.)*

(XXIX) Nació en Río de Janeiro, en 1901. Ha sido profesora de la Universidad del Distrito Federal y ha enseñado literatura brasileña en la Universidad de Texas. Traductora de García Lorca, es autora de *Retrato Natural*, *Romanceiro da Inconfidencia* y otros libros de versos. *(N. del T.)*

El modernismo, por lo tanto, fué algo más que un movimiento. Fué la señal de un cambio. A partir de su época empezamos a tomar, sistemáticamente, conocimiento de nuestra realidad. Y la expresión literaria a abandonar las matrices verborreicas y sentimentales, enajenadas, estáticas y pesimistas, hasta entonces dominantes. Ese cambio no se redujo a la expresión literaria. Es notable cómo la música popular brasileña, coincidentemente, empieza a mudar tanto en su estructura melódica cuanto en su estructura poética. En lugar de la dolencia absoluta, cuyo canto se hacía en versos sentimentalizados, comienza por los años veinte uno popular, cuyo ritmo, a falta de término técnico, llamaríamos de «sacudido», y en cuya letra se mezclan lirismo e ironía en un conjunto desconocido en las formas arrastradamente lánguidas y sentimentalizadas de antes. Nos hace mucha falta un estudio al respecto, en el que fuese interpretado, en particular, el carácter de las composiciones hechas o cantadas por una Lamartini Babo, un Mário Reis, un Noél Rosa, un Orestes Barbosa, un Ataulfo Alves; llegando hasta la llamada «bossa nova» (labia nueva) de hoy. Pues debemos ensanchar lo que pedía Mário de Andrade (XXX) y ver lo que hay de común en las diversas manifestaciones culturales de aquella época: «Ya es tiempo de observar no lo que un Augusto Meyer (XXXI), un Tasso da Silveira (XXXII) y un Carlos Drummond de Andrade (XXXIII) tienen de diferente, sino lo que tienen de semejante» (28).

El tránsito que aportó el carácter del movimiento modernista no se agotó, sin embargo, con él. Por el contrario, adquiere énfasis a partir de la segunda guerra mundial, transformando la instabilidad y el progreso de características paulísticas en un estado propio de toda la nación. Por eso resulta tanto más lamentable que nuestros mejores intérpretes de la dinámica literaria no se hayan dado cuenta todavía de lo que ese tránsito significa para la interpretación de la literatura. Y si insistimos en la obra del maestro António Cándido es por el respeto que nos infunde. Advierte el profesor carioca, en su reciente *Formação da*

(XXX) Nació en São Paulo en 1893. Estudió en el Conservatorio de esta ciudad, en la que dió lecciones de Historia de la Música. En Río de Janeiro regentó varias cátedras. Murió en São Paulo en 1945. Fué autor de ensayos *(Heroi sem nenhumo caracter)*, cuentos *(Belazarte)*, crónicas y de un volumen de *Poesias*, que ejerció gran influencia en el Brasil. *(N. del T.)*

(XXXI) Nació en Porto Alegre, en 1902. Ensayista y poeta, citaremos sus libros de versos: *Ilusao querida* y *Sorriso Interior*. *(N. del T.)*

(XXXII) Nació en Curitiba (Paraná), en 1895. Es hijo del poeta simbolista Silva Neto. Es autor de novelas y relatos en prosa. Entre sus libros de versos se cuentan *Alegorias do Homen Novo, Cantico do Cristo do Corcovado* y el de poemas escogidos *Descoberta da Vida*. *(N. del T.)*

(XXXIII) Nació en Itabira (Minas Gerais), en 1902. Es uno de los más influyentes poetas del Brasil. Su obra completa hasta 1959, está recogida en el libro *Poemas*. *(N. del T.)*

Literatura Brasileira, que, en su carácter de empeñadas, pocas literaturas lo habrán sido tanto como la nuestra. Y añade después: «Esta disposición de espíritu, históricamente de mayor provecho, expresa cierta encarnación literaria del espíritu nacional, redundando muchas veces en los escritores en perjuicio y desorientación, bajo el aspecto estético» (29). Con lo que da por resuelta la cuestión, cuando su error parece haber sido el de precipitar el silencio tan prematuramente.

Sucede que, si fallamos estéticamente, no fué porque estuviésemos empeñados en hacer una literatura de temas nacionales y vuelta hacia su comunidad. Fallamos por el modo en que nuestro condicionamiento obligó a que nos empeñásemos. Enajenados, nuestro empeño en mostrarnos a nosotros mismos se volvía prácticamente imposible de verificarse con validez estética. Pues si conseguíamos, con ingentes esfuerzos, apartarnos un poco de cuidados y recetas europeos e intentábamos mirar a nuestra propia realidad, era tanta la inseguridad en el éxito de la tarea de pensar sin el auxilio de Europa, que o no nos arriesgábamos más allá de los documentos o no nos afirmábamos más que en los sentimientos propios. Por eso no nos afirmamos ni como realistas ni como imaginistas. En palabras también de António Cándido: «No extraña que los autores brasileños tengan poca gratuidad de la que da alas a la obra de arte, y, por el contrario, mucha de la fidelidad documental o sentimental que vincula a la experiencia bruta» (30).

Nos parece que la crítica contemporánea brasileña no está actualizada para el específico instante nacional. Sin duda, los nombres de los más famosos críticos y estetas europeos nos han sido ya citados. Pero no es con citas como se hace la cultura. Apegada a citas, tal vez nuestra crítica continúe manteniéndose hasta que se dé cuenta de la diferencia radical que sustenta a la labor crítica europea. Nos nos cansemos de oír que vivimos durante un tránsito, que somos de una nación en la que el escritor apenas consigue ser considerado por su oficio, en que la literatura es palabra despectiva y donde no se comprende el fundamento de la gratuidad del arte. A pesar de todo ello, el crítico brasileño actúa como si el problema se plantease desde lejos. Es que tal vez piense en términos de que «el arte será eterno mientras exista el hombre».

No pretendemos un didactismo de religioso para el crítico brasileño. Deseamos que haga honor a lo que indica el nombre que usa y se haga consciente de las posibilidades y peligros por los que atravesamos, también desde el punto de vista literario. Pues estas posibilidades y peligros son especialmente nuestros. No de Europa, ni siquiera de los vecinos hispanoamericanos. Y si el modernismo arrancó casi insconscientemente de lo que vendría a significar, no podemos esperar eternamente que los

acontecimientos nos favorezcan, incluso porque, si escuchamos bien a Mário de Andrade, la falta de una más amplia base crítica perjudicó ya a las primeras generaciones modernistas (31).

4. La situación actual.

Procuraremos analizar sumariamente la realidad brasileña con vistas a la responsabilidad y posibilidades del escritor. Continuamos adoptando un método comparativo con el caso del escritor europeo. Partamos, para ello, de que el escritor brasileño ha de usar de una reflexión y valor distintos de los europeos.

Reflexión diferente, porque en Europa la ejerce el escritor sobre un fondo de tradición, respecto al cual es consciente de que le hace vivir, justamente a través de su actividad (32), siendo para él, por lo tanto, un vínculo esencial. Por otro lado, esa tradición le hace comprender la falibilidad de la tarea emprendida: antes de él, las reflexiones fueron ya sumas de errores y aciertos. Errores y aciertos mediocres o geniales. Y era por el juego dialéctico de aciertos y errores como cada acto reflexivo establecía la necesidad de ser superado, haciendo que la tradición funcionase como continua corriente rectificadora.

Diferente el valor, porque es ejercido en una comunidad de compromisos políticos sensiblemente distintos. El escritor europeo occidental tiene, por un lado, la conciencia de que su Estado es explotador de otros más debiles, africanos y asiáticos. En estas naciones europeas es, por consiguiente, raro un André Malraux que se entregue a un programa oficial. Por otro lado, una alianza con el proletariado parece estar restringida a los comunistas. Pues, si reconocemos exactitud a las palabras de Sartre, el fracaso de la experiencia de los curas obreros parece confirmar que sólo a través de la puerta estricta del Partido Comunista es posible recibir la confianza del proletariado. Tampoco se puede, en conciencia, suponer mejor la situación del escritor en la Europa comunista. Solamente ahora empieza a ser concedido un mínimo de libertad al escritor soviético (33). ¿Qué sucederá entonces en los Estados europeos poco desenvueltos y convencidos?

Aquí nuestra reflexión ha de ser ejercida en términos, por el primer factor, menos cómodos. No tenemos la seguridad de una tradición que nos justifique y nos ampare en nuestros errores. Hemos de ser nuestra propia compañía. Hemos de ser humildes solitarios y, solitarios, saber que nuestra reflexión será perjudicada tanto por la general indiferencia comunitaria como por la ausencia de una élite espiritual que nos acoja. Por el segundo factor, sin embargo, sacamos una poca ventaja. Nuestro

esfuerzo puede encontrar caminos menos sinuosos que los del europeo: por vivir un tránsito de desenvolvimiento, en vez de explotadores, fuimos hasta entonces los explotados. Y aunque el Estado no tome a este respecto posiciones bastante precisas, de cualquier forma, si estimula el autodesenvolvimiento, estimula la liberación. Y así el escritor puede encontrar una validez palpable a favor o contra la cual, sin mayores subterfugios, emplear su esfuerzo.

No abogamos porque esta o aquella posición precisa sea la mejor para la literatura. Lo que nos debe importar es que nuestro escritor asuma la conciencia de esta realidad de tránsito. No porque el mismo tenga una abstracta responsabilidad hacia una abstracta condición humana. Es que este tránsito alcanza a la realidad concreta de lo humano y del arte, pudiendo tanto favorecerlos como comprometerlos. Y únicamente somos nosotros los responsables de nuestra realidad. Así, entre los datos que presentan los pensadores del desarrollo nacional, destacamos uno primordial. Consiste en que es implícita a la positividad de este desarrollo la constitución de una ideología propia. El profesor Vieira Pinto presenta el problema a través de tres corolarios: *a)* «sin ideología del desarrollo no hay desarrollo nacional», *b)* «la ideología del desarrollo ha de ser necesariamente un fenómeno de masa», *c)* «el proceso de desarrollo es función de la conciencia de masas» (34). Y si el tránsito brasileño en su actual situación preparatoria todavía está lejos de liberarnos de nuestra condición colonial y enajenada, más imperiosamente es exigida la consciencia del escritor. No para que esclavice su arte a la propaganda de cualesquiera pretensiones que le hayan parecido justas. Pues entonces se volverían injustas. Sino para que, participando intensamente de la realidad circunstancial, pase ésta de ser su *ciencia* a transformarse en su *con-ciencia.* Sin embargo, tampoco basta un aprendizaje individual: un criticismo sólo personal más bien será una extravagancia. Necesitamos fundamentos ideológicos comunes, no porque sintamos una especie de cansancio de la libertad. Por el contrario, es porque tal vez nos cansemos ya de no tenerla, justa y creadora.

No es de nuestra competencia orientar este ensayo al análisis de cómo podría venir a ser esa ideología. Mientras los especialistas piensan en ello, hagámonos cargo de los obstáculos y de la posibilidad de vinculación del escritor al tránsito como actualmente lo estamos atravesando.

Ese tránsito se realiza a través de un desarrollo que, es urgente que lo reconozcamos, tiene un carácter meramente económico, inclinándose a la constitución de un neocapitalismo con base en los Estados sudistas. Y como formulación económica que es, no conduce necesariamente a ningún humanismo. Lo que importa, sin embargo, no es tanto notar

esa exclusividad de lo económico como reconocer que, por el cambio acontecido, se acelera la toma de conciencia de amplios sectores populares. No es que consideremos superable naturalmente, como por *motu proprio,* esa preocupación de exclusividad económica. Es únicamente que el problema pide soluciones que exigen una especialización distinta de la del hombre de letras, su intérprete o escritor. A éste cabe apenas reconocer que la emersión del pueblo en la vida pública del país, la toma de conciencia de sus problemas de clase y, poco a poco, de los problemas mayores, de alcance nacional, son fenómenos de absoluta importancia, puesto que significan para él la posibilidad de una actuación responsable que, estando comunalmente preocupada, no deje de ser artística.

Actuación responsable significa, en otras palabras, el reconocimiento de su posición dentro de una comunidad específica, con problemas de específico alcance. Significa además reconocimiento de que sólo es válida para él esa actuación en cuanto escritor, esto es, como aquel que comunica la belleza.

Modernamente, hay en Occidente un arraigado preconcepto contra la belleza. Porque es necesario un ocio para su apreciación y, como la posibilidad de ocio crece, en nuestro tipo de sociedad, en proporción al bienestar individual, se enlaza, con frecuencia, la defensa de la belleza a la conservación de nuestro *status* capitalista. Nada es, sin embargo, más falso. Si es cierto que la belleza exige un desentenderse de la existencia cotidiana, con ese apartamiento solamente no se establecen las condiciones para su aprovechamiento. Pues se trata de una visión en profundidad del mundo, una manera radical de verlo. Por ser así, la misma impone un apartamiento de lo cotidiano dispersador. Así, si se la entiende bien, la belleza es ya de por sí una solicitación de libertad. Esto parecerá absurdo a las dos posiciones generalizadas al respecto. Para una, el valor estético es un valor de pureza: tanto más pleno, cuanto menos susceptible de abrigar otro valor de cualquier índole, filosófico, religioso, ético, político. El mayor ejemplo de esta «pureza» nos llegó con el cuadro absolutamente en blanco... Para la segunda, si la belleza —término que estamos empleando en el sentido de efecto estético en general— es una forma de presentar una ordenación del mundo, no hay belleza donde no se muestre la fuerza positiva del bien y la maldad del mal... El valor estético sería un valor de transformación: ética transformada en deleite.

Lo bello no se vuelve valor por abstración (pureza), ni por la introducción de un eticismo externo. De lo bello—valor de «representación»— irradia, sin embargo, un eticismo interno. Porque nace a través de una visualización del mundo, la cual no se cumple sin promover

una ordenación de esa materia mundificada. Hay una ética en Sade, como hay otra en Lawrence. Lo que no debemos es juzgarlas a partir de una ética establecida anteriormente, desde fuera.

Aceptada la función de exigencia ejercida por la belleza, añadimos que la función del escritor, como sacerdote suyo que es, es la provocación de una exigencia de belleza. Lo que, en otras palabras, le lleva a clamar contra la deficiencia de las condiciones existenciales del medio en que vive, pues la arbitrariedad de éstas impide la fruición de la propia belleza. Pero ¿cómo podrá el escritor brasileño despertar en sí esa conciencia global de la belleza? Más aún, ¿cómo podrá hacerla recognoscible?

Suponemos que esta es la misión confiada por excelencia a la universidad brasileña. No la de «conquistar» simplemente al escritor para sus cuadros, como si se tratase de un pájaro raro, frágil y desvalido. Sería necesario emplearlo en un programa de profundización, seriedad y diseminación de cultura. Así, la universidad brasileña asumiría la función que tuvieron las primitivas medievales y que el carácter de nuestra formación ha impedido hasta ahora: centros de inteligencias que se congregaban, no para distribuir prebendas entre sí, sino para irradiar cultura. Pero para servirla, sirviendo a su tiempo.

Esto significa postular para la universidad brasileña un carácter de dinamismo que actualmente, en su realidad general, no posee por continuar atada al academicismo que le viene de nacimiento. Se reduce su papel a la programación de clases colectivas. Ninguna flexibilidad de cursos, ninguna apetencia de inserción. Por eso, cada vez responde menos a las solicitaciones de la comunidad en crecimiento que, por necesitar inmediatamente técnicos, presiona los cuadros de las escuelas técnicas, únicas que acompañan el ritmo del desarrollo comunal. Sabemos, sin embargo, que no son éstas aquellas a las que generalmente se dirigen los hombres de letras y de preocupación humanística en general. Así, ni la Universidad responde, en su amplia estructura a las solicitaciones de la realidad nacional, ni provoca un «clima de cambio» en las unidades especialmente afectas a la preferencia de los intelectuales. Es, por lo tanto, previa o simultáneamente necesario a la conquista del escritor que la Universidad se transforme en duración y no continúe siendo simple perduración. Y, aun cuando no pretendamos sugerir medida alguna, pensamos que esa integración existencial es imposible persistiendo además la arbitrariedad de los claustros de las facultades en la fijación de las condiciones de satisfacción obligatoria para los candidatos a cátedra. Pues, es cosa sabida, bajo las disposiciones legales se encubren intereses de grupos e individuos. Y aun cuando lo fuesen de grupos e individuos «progresistas»

sería un signo contradictorio que se comportasen tan «conservadoramente». Pues los cambios de mentalidad son también cambios éticos, no pudiendo haber un estrangulamiento de éste bajo la alegación de favorecer a aquél.

Nos resta observar que las obras de los mejores escritores brasileños de hoy «coinciden», por las constantes que las peculiarizan, con el cambio que sufrimos. Sólo cabe al crítico, por lo tanto, procurar ser el primer convencido de que debe «cambiar». Su cometido es el de prepararse científicamente para interpretar el cambio. De manera que interpretándolo justifique su misión y oriente una tradición de «cambio».

Nos limitaremos a Carlos Drummond, Guimarães Rosa (XXXIV) y João Cabral de Melo Neto (XXXV). Son autores diferentes, dentro de una igual importancia estética establecida por sus obras. Al lado de sus diferencias hay, no obstante, como veremos, un núcleo común.

A propósito de Carlos Drummond, ya el crítico Antonio Houaiss notaba que su lenguaje funciona originalmente en «un coloquialismo vocabular, realista y casi ingenuo, coloquial entre persona común y persona común, minero y minero en ocasiones, minero y carioca (XXXVI) otras, carioca, brasileño y brasileño, coloquial de base social (35). Y ya antes que Drummond se inició con un ánimo de destrucción: *La teoría de la palabra...* del poeta principalmente en forma negativa, demoledora, negativa» (36).

Ambas anotaciones son señaladamente importantes, aunque la obra posterior de Drummond parezca venir perdiendo aquella base coloquial. De cualquier modo, se repite, dando lugar a nuevas constantes, en João Cabral y en Guimarães Rosa, así como en Mário Palmerio (XXXVII), al igual que antes en Manuel Bandeira y Mário de Andrade. En este fenómeno se entraña el cambio de actitud del escritor, preocupado hasta ahora en ser obediente a la sintaxis y al vocabulario ortodoxos del lenguaje castizo. Preocupación de obediencia para que no se volviese impuro por el contagio de vocablos y de construcciones de sabor relajadamente popular. Era exactamente eso lo que

---

(XXXIV) Nació en Cordibsburgo (Estado de Minas), en 1908. Su libro más importante es el citado por el autor de este ensayo. Ha escrito también los titulados *Sagarana*, *Corpo de baile* y otros. *(N. del T.)*

(XXXV) Nació en Recife (Pernambuco), en 1920. Sus obras completas hasta 1956 están reunidas en el libro titulado *Duas Aguas*. Posteriormente ha publicado *Quaderna* (Lisboa, 1960) y *Dois Parlamentos* (Madrid, 1961). Es autor de un ensayo sobre la pintura de Miró, y, en su calidad de diplomático, ha residido durante muchos años en España, de cuya literatura medieval ha recibido la influencia. *(N. del T.)*

(XXXVI) Minero, natural del Estado de Minas Gerais. Carioca, natural de Río de Janeiro. *(N. del T.)*

(XXXVII) Novelista, autor de *Vila dos Confins*. *(N. del T.)*

se evitaba: ser popular. Por eso aprendía uno a llevar las manos lavadas y las uñas cortadas. El escritor aprendía también a cortarse las uñas y a evitar palabras ensuciadas por su uso en la calle. La extremada preocupación de pureza gramatical es la preocupación de no contagiarse de las gentes menos «gramatizadas». Es, pues, una preocupación propia de comunidades no movidas por un ánimo democrático y sí por un ánimo conservador. No es ocasional, por ejemplo, que el purismo de Ruy Barbosa fuese tan parte suya como el absoluto alineamiento, a pesar de que fué un hombre público, de la realidad social. En nuestro caso, además, ese cuidado gramatical —que no confundimos con la atención a la sensibilidad interna de la lengua— era un cuidado enajenado, puesto que servía al mantenimiento de las normas reguladoras del lenguaje del otro lado del mar.

La invasión de lo coloquial en la literatura brasileña significaba la invasión de valores contados hasta ahora entre los pecados que los bien nacidos o pretendientes a su posición debían evitar. La confraternización con vocablos coloquiales y, por lo mismo, populares por propensión, significaba, si no la participación, por lo menos la falta de asco de participar en una vida antisegregada, de características tendencias democráticas.

Sin embargo, para no pecar por omisión, aclaremos de paso cuánto representó respecto a la dignificación de lo coloquial la obra de los novelistas nordestinos, por influencia, directa o indirecta, de Gilberto Freyre. Su lenguaje es, todavía hoy, el que mejor sabe combinar recursos de habla popular con recursos de sistema escrito, evitando de un lado un decaimiento de la expresión, revitalizándola de otro contra el virtuosismo gramaticoide en que estaba cayendo.

Pasemos al segundo aspecto referido por Antonio Houaiss. Que Drummond haya empezado con un afán latente de destrucción explica, a su vez, el carácter inicial del modernismo brasileño. Es que el poeta y el movimiento tenían, antes de pasar a la fase propiamente creadora, que despojarse de una retórica proclive a la esclerosis.

Parecerá más complicado relacionar el ejemplo de Guimarães Rosa a una positividad del cambio que ya podemos llamar también estético-sociológico. La dificultad suscitada por el escritor minero está en que su utilización del vocablo popular es la base para la reinvención del lenguaje, a partir de cuyo momento deja éste de ser coloquial. Ese hecho fué interpretado como traductor de un ánimo de ahidalgamiento, de aristocratización. Nos parece que el vicio de esta observación nace del uso de la palabra en su sentido político: aristocrático, como forma opuesta a plebeyo o popular. Guimarães Rosa es un escritor aristocrático en el sentido de tender a una comunicación

difícil, sólo coherente cuando se implica la presencia de una élite. Tener ese carácter es un derecho del creador sumido en su realidad, «organizado» con ella. Cosa distinta es hablar de un peligro del autor de *Grande Sertão: Veredas* a resbalar hacia un mero ludismo verbal, como nosotros mismos observamos años atrás (37). El papel de una crítica consciente, que precise antes las palabras que emplea, es también el de acentuar ese defecto.

Mientras tanto, su obra posee una riqueza que no se limita a suscitar problemas lingüísticos.

Con Guimarães Rosa, la novelística brasileña consigue su mayor profundidad. *Grande Sertão: Veredas* (obra de lectura difícil incluso para los brasileños no familiarizados con el lenguaje de la región de San Francisco), es una novela que supera las categorías de lo regional o de lo psicológico. Que, sin embargo, no puede ser abordada con este o aquel criterio, ya que sólo le atañe uno: el capaz de revelar su sentido ontológico.

Más intensamente incluso que en Machado de Assis, late en él aquella ambigüedad que únicamente solemos hallar en las grandes obras. Así, el bosque en el que se desarrolla lo narrado es realmente bosque, es decir, zona caracterizada del interior del Brasil, al mismo tiempo que bosque pasa a significar la residencia del ser arrojado, el lugar determinado donde el hombre vive la inmanencia y pretende traspasarla. «Yo sé —dice Riobaldo, el bandolero— que esto que estoy diciendo es dificultoso, muy enmarañado. Yo quería descifrar las cosas que son importantes. Y lo que estoy contando no es una vida de hombre del bosque, aunque sea bandolero, sino la materia original. Querría entender del miedo y del valor y del deseo que empuja a la gente a realizar tantos actos, a dar cuerpo al acontecer.»

La misma ambigüedad encontramos a propósito de Riobaldo. Riobaldo es bandolero porque es guerrero, y es bandolero en la medida en que serlo puede significar la estructura del hombre exasperado, en la excelente denominación del crítico accidental, padre Gaspar Menezes, que abandona la guerra y se entrega a la contemplación en busca de los auténticos caminos de la existencia.

Podríamos continuar encontrando indefinidamente pruebas de esta ambigüedad que sustenta *Grande Sertão: Veredas*. Baste, sin embargo, con que señalemos aquí la conducción hacia la densidad ontológica de la obra.

«La vida es burra», dice Riobaldo; la vida está rodeada de absurdos, el amor despierta más dudas que certidumbres (Riobaldo duda por la que siente hacia Diadorim). Pues a pesar del mundo y su desconcierto, Riobaldo forcejea por conseguir un acuerdo con la existencia. ¿Exis-

tirá el demonio como entidad autónoma o será el demonio «la contrafigura del hombre»? Es sugestivo que el libro termine con estas palabras: «El diablo no existe. Lo que existe es el hombre humano. Travesía.» En la medida en que concluye así, se vuelve más abierto para una solución de esperanza. Si el diablo está en el hombre, es más probable tener valor. Luchar es experimentar con uno mismo, es buscar por dentro la autenticidad. De ahí el alcance religioso de esta obra, que rasga al Brasil y lo transfigura en un punto del mundo, en un punto de estar el ser-en-el-mundo.

La misma apertura hacia la esperanza encontraremos en la obra de João Cabral de Melo Neto. No pasará desapercibido al intérprete sensible que la temática de ambos autores se hace acompañar por una igual novedad o revolución estructural. Así, mientras Guimarães Rosa intenta una recreación del lenguaje, João Cabral procura un lenguaje concretizante a través del poema-objeto.

Y en cuya estructura ni la sugestión perjudique al lenguaje directo, ni éste deje de contener sugestiones. De ahí la grave sabiduría de su última obra, *Dois Parlamentos*. Teniendo por tema la miseria del hombre del bosque, vista por el ricacho del sur y por el potentado nordestino, llega a ser tanto más punzante cuanto menos declamatoria o de apariencia menos vehemente.

En estos cementerios generales
los muertos no tienen el aliño
de vestir de rigor
o incluso de domingo.

Los muertos de allí van desnudos
no tan sólo de ropa correcta,
sino de todas las demás
mínimas etiquetas.

De todas aquellas que se exigen,
para entrar en tal reunión,
mortaja, para todos,
y red, para los sin cajón.

Así todos se quedan fuera,
sin hallar los salones de la tierra,
entre piedras, astillas,
al sereno de la fiesta.

El poema en sí no acusa. Ha dado voz a la realidad. Esta es la que acusa por su parte.

Hasta tal punto es objetivador el poema, esto es independiente del fondo meramente individual del autor, que podríamos llamarle poema-

protagonista. Su independencia frente al autor le hace ofrecer incluso una visión del mundo que puede dejar de ser la personal del autor. Según nos declaró personalmente el autor, no buscaba en *Vida y Muerte Severina* inculcar ningún mensaje de esperanza. Si su final termina dando esa impresión, es porque el autor procuraba seguir el esquema del cante jondo, cuyo paroxismo estalla en una «alegría» final. Pues, aun conociendo esa explicación, nos parece que el carácter objetivador del poema cabraliano de su poema-protagonista, que sustituye al común poema-confesional, entre otras cosas, hace que el crítico deba interpretarlo por lo que en él hay, no por lo que el autor ha procurado que haya en él. Así el maestro Carpina (XXXVIII) dará al lector sensible que desconozca la interpretación personal del autor —digo la personal y no la verdadera— o no profundice en ella (a través de ella podríamos llegar a una concepción cíclica del dolor y de la alegría, siendo ésta la suma expresión estética del dolor humano) una idea de esperanza.

Pero no confundamos esperanza con optimismo. No le asiste a Riobaldo en *Grande Sertao: Veredas.* Ninguna se adentra en el maestro Carpina. Pero tampoco la esperanza puede significar pesimismo. La esperanza es una cualidad de inserción (XXXIX), no de conformación:

> *Severino, retirante*
> *mucha diferencia hay*
> *entre luchar con las manos*
> *y abandonarlas detrás*
> *porque, al menos, ese mar*
> *ya no puede adelantar* (38).

Esperanza es aceptación del riesgo de ser libre. Palabra de procedencia cristiana, esperanza, sin embargo, puede ser una palabra sin Dios. En esa pura terrenalidad que asume su busca en la obra de escritores contemporáneos, como Albert Camus, radica la trágica problemática de los tiempo contemporáneos, pues si no bastó al hombre la desesperación crítica o pasionalizada, ha perdido ya mucha de su emotividad religiosa para que pueda, al menos por ahora, rehacer una esperanza trascendentalizada. Pero son éstas reflexiones que por ahora no debemos prolongar. No prolongarlas, para decir solamente que fué preciso que el Brasil empezase a sufrir un proceso de auto-

---

(XXXVIII) Personaje de *Vida e Morte Severina,* de CABRAL DE MELO NETO. *(N. del T.)*

(XXXIX) Retirante: Llámase así al campesino que en épocas de sequía abandona su tierra para buscar trabajo fuera de ella. *(N. del T.)*

consciencia para que entonces el escritor brasileño pudiese convocar a la esperanza. Es principalmente por este hecho por lo que resulta singular el presente momento nacional. Es una oportunidad para la esperanza.

---

(1) Serviría de ejemplo el reciente ensayo de HANS EGON HOLTHUSEN: *Concept of Human Destiny in Western Literature*. PMLA, maio de 1960. En el estudio se ejemplariza la insuficiencia de esta forma de indagación crítica. Demuestra el autor analogías de Hamlet con Edipo, y añade: «The hero, however, can find no compulsive relationship between himself and the prescribed deed, he hesitates and reflects. intead of acting. There is nothing of the unification of person and destiny in the sense designated «athletic» by Holderlin. All sword thrusts here are more or less fortuitous, all catastrophes blind and without a rhythmic correlation with the acts of the conscious mind. Is it because (as Francis Fergusson remarks) the code of vengeance had already became «old fashioned» in Shakespeare's eyes?», pág. 7.

El autor quedaría libre de dudas si se apoyase en un dato del psicólogo social Zevedei Barbu. Hace notar el profesor rumano que la tragedia shakesperiana se produjo en un período de transición, «a interregnum period», en el que valores tradicionales eran desplazados por otros nuevos aún no configurados perfectamente. Hamlet transige y duda, porque vengar la muerte del padre era una conducta impuesta por un código que se arruinaba para modificarse. Por eso lo trágico shakesperiano llama a la duda.

Estos serían los fragmentos decisivos de Barbu: «Speaking about the Elizabethan tragic hero in general the same critic uses terme such as «inclination to deviate from the ordinary», «pathological ecstasy» and «bizarre element». Most relevant is the inner contradiction within the caracters «with strongly marked mixtura of quialities of which the one seems almost to preclude the other. Macbeth is given as exemple of this: he is moral coward, and at the same time, a lion in the battlefield», pág. 40.

«This type of personality structure is characteristic of individuals living in a period of disruptive social and cultural change, when old values and patterns of behaviour are discarded, and new ones are not completely formed, when the old superego disintegretes and the new one is in process of growth. It is in this specigic sense that one can describe the mental structure of the Elizabethan tragic here as «dissocialized mind», pág. 41. The origins of English Character, Societas Academica Daco-Romana, Rome, 1958.

Pensamos que, como movimiento general, se encuadra en esta dirección la moderna crítica española.

(2) Esta posición, que SARTRE analiza a lo largo de *Qu'est ce que la littérature*, puede ser caracterizada por el siguiente párrafo: «Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le sein d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque (est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel á son oeuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objetive le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage», Situations II, Gallimard, 1948.

(3) No es tampoco que ignoremos el papel de la intuición en otros campos de actividad. En éstas, sin embargo, la intuición es el arranque inicial de un desarrollo que en seguida se hace puramente racional. En arte, la intuición establece un régimen psicológico de emoción que disolverá las trabas conceptuales, con lo que se hace posible una estructura representativa, imposible en la estructura abstracta de la ciencia y de la filosofía.

(4) Consúltese a propósito en PMLA, de mayo de 1960, la *Annual bibliography*. La gran extensión de la parte que se refiere al problema nos impide transcribirla.

(5) Lo mismo ocurre en la literatura española, y así *El libro de Buen Amor*, al mismo tiempo que representará la culminación de la poética juglaresca, con

su ideal de diseminación popular, quedará como su último gran canto, pues, como explica Menéndez Pidal, la poesía se aristocratizaría después, buscando solamente la aceptación de los nobles y los eruditos. «Parece que entonces la poesía lírica de la corte no solía destinarse ya a los juglares. La lírica cortesana sufría una evolución hondísima; iba dejando de ser poesía cantada para convertirse en poesía meramente leída», pág. 150, *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa-Calpe, 4.ª edición; 1956.

El fenómeno de segregación que observamos parece no abarcar sólo las literaturas ibéricas, siendo una consecuencia más, tal vez de la transformación del vehículo poético, que de forma oral se convierte ahora, en forma fundamentalmente escrita.

De cualquier modo, no podremos dejar de notar que, al contrario de lo acontecido en Portugal, la impronta popular no desapareció de la literatura española. Y para que no se hable de Berceo y de la aceptación de los romances, piénsese en Cervantes. Pues para comprender la diferencia de carácter de estas dos literaturas hermanas, nada es más necesario que comparar la concepción noble-feudal de Camoens con el entrecruzamiento cervantino de lo erudito con lo popular.

(6) Es importante observar que, habiendo sido escrito de nuevo para su publicación, fué seguramente aumentada la distancia del estilo respecto al público colonial.

(7) Ambrosio Fernandes Brandao: *Diálogos das Grandezas do Brasil*, página 183. Librería Progreso, 1956.

(8) Alfred von Martin: *Sociología del Renacimiento*. Traducción del «Fondo de Cultura Económica». México; pág. 40.

(9) Jamil Almansur Haddad: introducción a los *Sermões de Vieira*. Companhia Editora Nacional; pág. 35.

(10) Seguimos las ideas del ya citado profesor Zevedei Barbu. El mismo demuestra cómo el hablar en una mente y en un estilo barroco significa fundamentalmente hacer tan sólo referencia a «una estructura básica de personalidad», caracterizada por el bajo grado de integración. *Obra citada*, pág. 43. La escasez de espacio no nos permite desarrollar el pensamiento del autor.

(11) António Cándido: *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. I. Livraria Martins, 1959; pág. 74.

(12) António Cándido: in *A Literatura no Brasil*. Vol. I, tomo 1, 1955. Editorial Sudamérica, pág. 163.

(13) En su concepto más amplio enajenación es, fundamentalmente, privación de la libertad. Y si la conciencia es el efecto principal de ser libre, las formas más acentuadas de enajenación son aquellas que llevan a una privación o distorsión de una toma de conciencia por parte del individuo frente al mundo que le rodea. Podrá haber así tantas formas de enajenación cuanto sean las de manifestarse la conciencia: enajenación económica, enajenación social, enajenación política, enajenación cultural, etc. Conviene, sin embargo, que no perjudiquemos la unidad de las cosas. La enajenación no es algo que se dé por zonas separadas. Es una forma plural que abarca tendencialmente todas las manifestaciones de la vida comunitaria. Así, la enajenación económica —el estar el trabajo dirigido por la metrópoli y sus intereses— corresponde a una enajenación política y social —la de actuar en favor de los intereses y de acuerdo con los patronos de la metrópoli— e incluso cultura— la de hacerse teniendo por modelo los modelos de fuera, que se vuelven a su modo también colonizadores.

Teniendo en cuenta esa forma de ser plural, podríamos añadir ahora que la enajenación cultural significa carencia de capacidad para levantar una concepción del mundo adecuada a una circunstancia distinta de aquella de la que surgió. Si las comunidades coloniales —y sabemos bien cómo se han ampliado hoy las formas de ser colonia— no forjan productos culturales de importancia, no es porque sean comunidades de estas o de aquellas gentes, sino precisamente porque son comunidades de estas y de aquellas gentes igualmente enajenadas.

Oficialmente, dejamos de ser colonia en 1822. Sin embargo, son pocos los que hoy, en el Brasil, dudan todavía de que solamente ahora, por efecto del desarrollo económico, es cuando podemos llegar a abandonar nuestro carácter de colonia y, por consiguiente, de pueblo enajenado.

Algunos ejemplos aislados nos mostrarán la fuerza de los valores importados sobre el comportamiento del brasileño. Nuestro Papá Noel continúa siendo igual que el nórdico europeo. Usa barbas blancas, pesadas botas, anda en trineo sobre una nieve que no sabemos dónde ha encontrado. Y eso de haber visto

nieve, de haber dejado tal vez que cayese lentamente sobre los hombros, continúa siendo popularmente un título de gloria. Valoración tan importada como la que provoca las Nuestras Señoras muy estilizadas, muy blancas, de nariz fina y ojos azules. Nuestras Señoras que, sin razón teológica, continúan siendo europeas. Los ejemplos podrían ser infinitos. Siendo el brasileño el resultado de una mezcla de razas es, sin embargo, el tipo blanco, rubio, alto y de ojos azules considerado como el patrón de la belleza masculina (civilizada). De ahí las discriminaciones ocultas, siempre negadas, pero conocidas, que ejercen sociedades e instituciones tenidas por refinadas.

No creemos, sin embargo, el concepto de enajenación útil sólo a propósito de literaturas coloniales o en tránsito de descolonización. Por el contrario, su viabilidad podrá ser encontrada frente a literaturas como la española. Esto desde que se advierte inicialmente ser el caso español el de una cultura que se torció hacia la enajenación, no por centrarse en valores que sean «espacialmente» extranjeros, los de otra nación, adecuados a otro espacio. Tales valores son enajenadores desde un punto de vista temporal; enajenadores o extranjeros, por no más adaptados al carácter del tiempo hasta el que se procura prolongarlos. En la tentativa de fijar una estructura socioeconómica, se llegó a una fijación de la estructura cultural, la cual, entonces estatizada, se estranguló a sí misma. De esta forma, Cervantes, creador de la novela moderna, teniendo tras de sí toda la tradición realista del Cid, de Berceo, del Arcipreste, de la Celestina, llegará a influir a los Smollet, los Fielding, los Balzac. De ahí que, cuando surgió Galdós, hubiese de buscar fuera lo que nacido en España saldría pronto de ella. Igualmente después, Góngora y Goya, iban a establecer una tradición de importancia, en primer lugar, en el extranjero. ¡Todo esto se explicaría por el individualismo acentuado del español o tal vez sería mejor indagar si no fueron condiciones enajenadoras las que impidieron la absorción en España de la intuición de sus genialidades!

(14) Henri Lefèbvre: *Contribución a la Estética*, traducción da Edicionaes Procyon, 1956. Buenos Aires; pág. 57.

(15) *La Ciencia Literaria y la Teoría de la Concepción del Mundo*, in Filosofia de la Ciencia Literaria, traducción do Fondo de Cultura. México, 1946.

(16) *Principles of Practical Criticism*, Routledge and Kegan Paul, en especial páginas 261 y 267.

(17) Francisco Ayala: *El escritor en la sociedad de masas*. Edit. Sur. Buenos Aires, 1948; pág. 44.

(18) Gilberto Amado: *Minha Formação no Recife*. José Olimpio, 1955; página 230.

(19) Brito Broca: *A Vila Literária no Brasil-1900*. Ministério de Educaçao e Cultura; pág. 138.

(20) *História do Modernismo Brasileiro*, Mario da Silva Brito. Editora Saraiva, 1958; pág. 87.

(21) *Ibid.*, pág. 88.

(22) *Ibid.*, pág. 128.

(23) *Ibid.*, págs. 170 y 178.

(24) *Prefacio ao Manifesto Regionalista de 1926*. Ediçöes Região, Recife, 1952. página nao enumerada.

(25) Mario da Silva Brito: *Obra citada*, pág. 65.

(26) Manuel Bandeira: *Poesía e Prosa*, II. Editora Aguilar. Río de Janeiro 1958.

(27) Carlos Drummond de Andrade: *Passeios na Ilha*. Organizaçao Simoes, 1952; pág. 98, grifo nosso.

(28) Mario de Andrade: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Vol. I, tomo 1; página 19.

(29) António Cándido: *A Formação da Literatura Brasileira*. Vol. I, tomo 1; pág. 19.

(30) *Ibíd.*, pág. 20.

(31) Mario de Andrade: *Obra citada*, pág. 252.

(32) Esa reflexión, que parte de una situación específica, generará tipos humanos específicos en su forma de universalidad. En la literatura europea, uno de ellos es el «Hombre-juez», que Gregorio Marañón descubrió encarnado en Pascual Duarte. Para en seguida escribir genialmente: «Tal vez sólo en los pueblos nuevos no pueden darse estos ejemplos de hombre-juez, que es lo más bárbaro que produce la especie, pero al mismo tiempo lo que requiere más

tradición», pág. 30 del prólogo a *La familia de Pascual Duarte*. Espasa-Calpe, Argentina, 1955.

Es oportuno observar cómo la intuición de Marañón se comprueba en el Brasil, donde los ejemplos de hombres-jueces, como lo fué a su modo Antonio Conselheiro, sólo vienen dándose en comunidades cerradas que, conservando valores ibéricos hace mucho recibidos, se convierten en comunidades de «vieja historia», de la que es un ejemplar el bosque nordestino. Además es interesante verificar que la corriente más fecunda que la actual literatura brasileña, representada por Guimaraes Rosa, João Cabral de Melo Neto y Ariano Suassuna, tenga de común el obtener la base de su creación de este vasto complejo de «vieja historia». Así por los lazos que el bosque mantiene con la tradición ibérica medieval —el teatro de Ariano Suassuna, sus pícaros, su afinidad con Gil Vicente; el tema de la mujer guerrera, en *Grande Sertão*, por quien se apasiona el amigo, ya conocido en los romances del Cid, en *La doncella guerrera* (véase *Flor nueva de romances viejos*, de Menéndez Pidal. Espasa-Calpe. Madrid, 1959); la forma de cantiga, mezcla de canto, teatro y poesía, cada vez más aprovechada por João Cabral—, al mismo tiempo que se establece una innovación, se profundiza una tradicionalidad, sin que el autor corra el peligro de la enajenación.

(33) Basándonos en las notas de Soviet Studies (Basil Blackwel, Oxford, January, 1960), sobre el que entonces era futuro Congreso de los Escritores Soviéticos. Observa el comentarista inglés la divergencia entre la línea a la que el Partido pretendía llevar al escritor soviético y la insurrección, finalmente victoriosa, de éste contra el criterio oficialmente pretendido. Para que se note lo estricto de dicho programa pretendido por el Partido, baste referir que, pasando a ser contemporaneidad el tema principal de la novelística rusa, se dataría, según el deseo de algunos, el límite de la contemporaneidad por el calendario. Sería el mismo «about Soviet man of period between the XX and XXI Congresses...», pág. 340.

(34) Alvaro Vieira Pinto: *Ideologia e Desenvolvimiento Nacional*. MEC, 1959; págs. 32, 34 y 35.

(35) Antonio Houaiss: *Poesia e Estilo de Carlos Drummond de Andrade*, in Cultura, MEC, dezebro de 1948; pág. 178.

(36) *Ibíd.*, pág. 168.

(37) *A expressao Organica de um Escritor Moderno*, in «Revista Diálogo». São Paulo, núm. 8, dedicado ao estudio da obra do autor.

(38) João Cabral de Melo Neto: *Duas Aguas*. José Olimpio, 1956; páginas 207-208.

Una interpretación de la obra cabraliana mostraría el dilema en que se sitúa el autor. En un juego de tensiones, la obra de João Cabral es una obra de desesperación crítica y de búsqueda, también crítica, de romperla. No podremos ver, ingenuamente, en su lucha un reflejo de una lucha que solamente fuese brasileña. Diríamos tal y habríamos impugnado todo el esfuerzo del trabajo recién terminado. Su lucha, su dilema, son los del hombre contemporáneo y, si se nos permite decirlo, los del autor de este ensayo.

BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

EL PINTOR MODESTO CUIXART

Modesto Cuixart (Barcelona, 1925) es uno de los escasos, elegidos pintores que han contribuído en gran medida a destruir una falsa tradición: la del naturalismo realista como norma impositiva, que aún prevalecía en España a mediados de la centuria actual. La constitución del grupo *Dau al Set,* en otoño de 1948, con la publicación de la revista del mismo nombre —verdadero manifiesto periódico, de creación y no de comentario—, fué fundamental en su momento. Había que terminar con el hecho de que los artistas de vanguardia hispánicos hubiesen de emigrar a París o a otro lugar cualquiera para poder desarrollar allí su personal concepto. El regreso a España de Miró resultaba inoperante, porque el gran artista mantenía un aislamiento impuesto por la incomprensión y agravado por la distancia entre las generaciones. En la intensa etapa *Dau al Set,* que culmina en los años 1949-1950, y después de sus primeras intuiciones abstractas y «tachistas», Cuixart produjo una serie de obras tan pronto signográficas y no figurativas, con espacios materiales cargados de oscura fuerza y dinamismo, como basadas en la representación de unos espectrales «personajes», en ambiente de profunda poesía mágica, lúgubre a veces, y en un estilo que recuperaba elementos del arte de los primitivos medievales de Cataluña. Estas extrañas pinturas cuentan entre lo más valioso de la época y, como decimos, contribuyeron a destruir el predominio de un arte de «juste milieu», al que se dió el erróneo nombre de «tercera fuerza», como si tales fórmulas pudieran ser fecundas en la historia del arte. El magicismo de Cuixart no consistía, obvio es decirlo, en un intento de aplicar por vía estética los principios coercitivos de la magia operatoria, pero tampoco era una simple ilustración a tales ideas. Es innegable que, mediante determinadas imágenes pictóricas, por el empleo —más bien intuitivo y no consciente— de ciertas figuras geométricas, situaciones espaciales y de algunos colores, signos y letras se logró realmente ejercer un poderío sobre el ambiente artístico del período, primero en Barcelona y luego en toda España. Fuese la evocación de un ignoto contenido o la mera fascinación ejercida por unas imágenes, «otras» imágenes reveladoras ante todo de una verdadera presencia espiritual, el hecho es que tales obras contribuyeron a la derrota de las actitudes

«normales», esto es, conformistas. Agregaremos, de paso, que el inconformismo de Cuixart —como el de otros pintores de parecidas tendencias— apunta más desde su origen a los problemas esenciales de la condición humana que a las limitaciones impuestas por una situación histórica cualquiera, con sus repercusiones sociales.

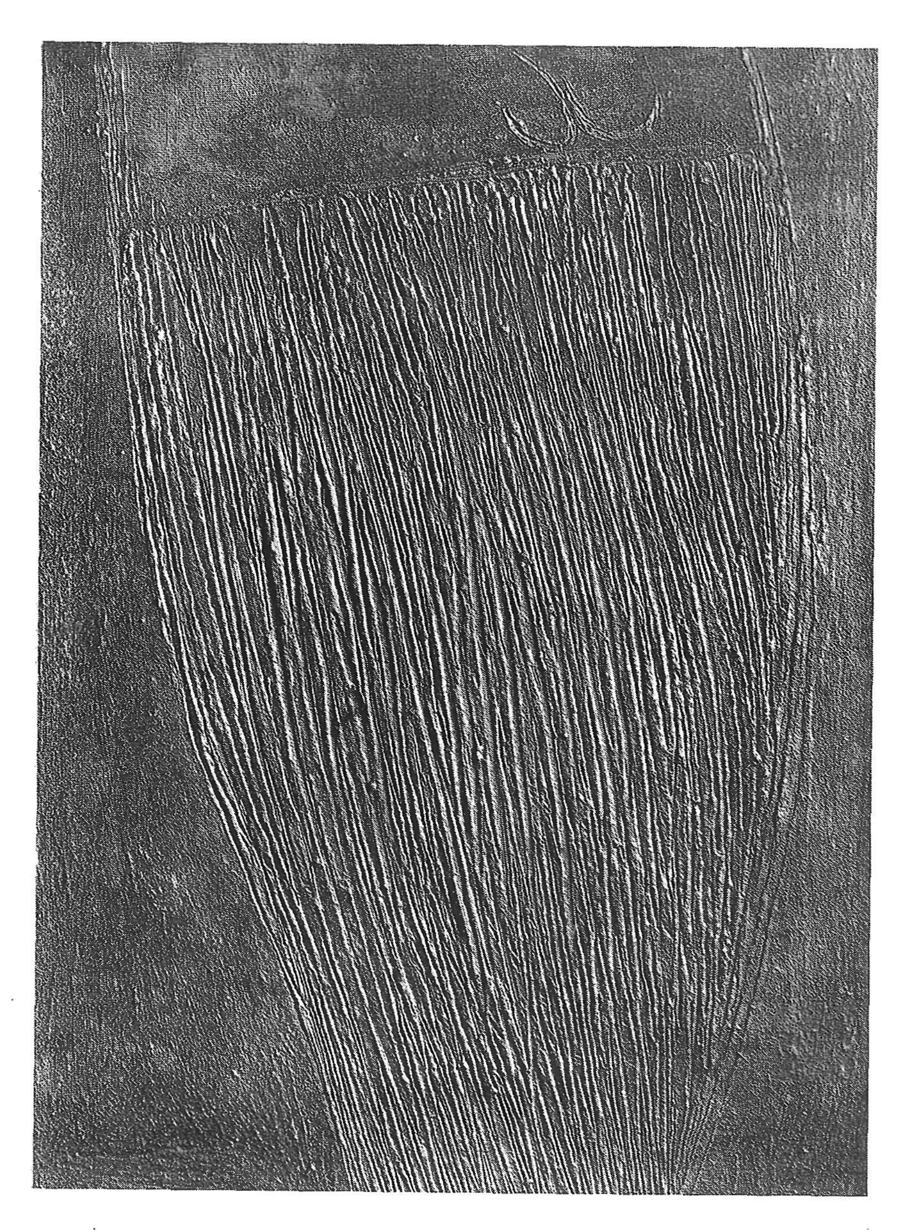
Puede ser que Cuixart quedara preso de la sirena de la belleza, de una belleza medúsea a la que primero él había encantado. Esto y no otra cosa mostrarían sus acuarelas y dibujos en tintas tornasoladas y fosforecentes de 1951-1955, aunque los fondos de tales obras muestran una actividad extrema, con calidades informales muchas veces, cargados de efluvios y de luces que luchan con sombras densas y aglomeradas como humaredas espesas. Hallándose en Lyon, en la segunda mitad de 1955, Cuixart reactiva su sentimiento agresivo y abandona la «isla de Calipso» de su etapa precedente. Inicia entonces un intenso período experimental, de búsqueda continua. Después de una serie de «paisajes» nebulosos de materia y color, que representan la subversión de los fondos de las imágenes anteriores, comienza a trabajar con fuego, agujereando los soportes, adaptando a tablas, telas y cartones *collages* de materias heteróclitas y de objetos diversos: plásticos, metales, telas, hilos, tubos. Las imágenes resultantes son muy variadas y el color oscila en ellas entre los matices claros y las oscuridades monocromas. Un simbolismo del trabajo humano, sexual, mortuorio se transparenta en muchas de esas obras y se une en ellas a los efectos estrictamente técnicos, esto es, dimanados del procedimiento y de la materia. Entre los descubrimientos de ese período, que penetra dentro de 1956, adquiere especial importancia para el pintor el de las emulsiones metálicas: mezcla de limaduras de bronce, hierro o aluminio con barnices o látex. Usa ese medio pictórico no sólo para crear fondos dorados o plateados, cual ya se hiciera en la Edad Media, sino como factor de diseño, en empastes de variado grosor, siempre justificado por una calidad expresiva adecuada y una intención evidente en lo estético, hermética en lo psicológico. Una materia dinamizada, pero nunca paroxística, como en la *action painting*, y muy raramente en las fronteras de lo caligráfico, aparece estriada, aglomerada, adensada con irregularidad, constituyendo magmas, relieves, que han de hallar su propia explicación por la belleza que acuñen. Constituyen esas paradójicas «formas informales», que suelen pertenecer a una geometría deformada, manifestándose también en los fondos mediante campos materiales de compacidad variable, con texturas que no se parecen a las de la Naturaleza. Una frecuente intromisión signográfica crea extrañas configuraciones ornamentales, imantadas por esa

fuerza interior que impone el hecho espiritual por encima de la mera afirmación del arte.

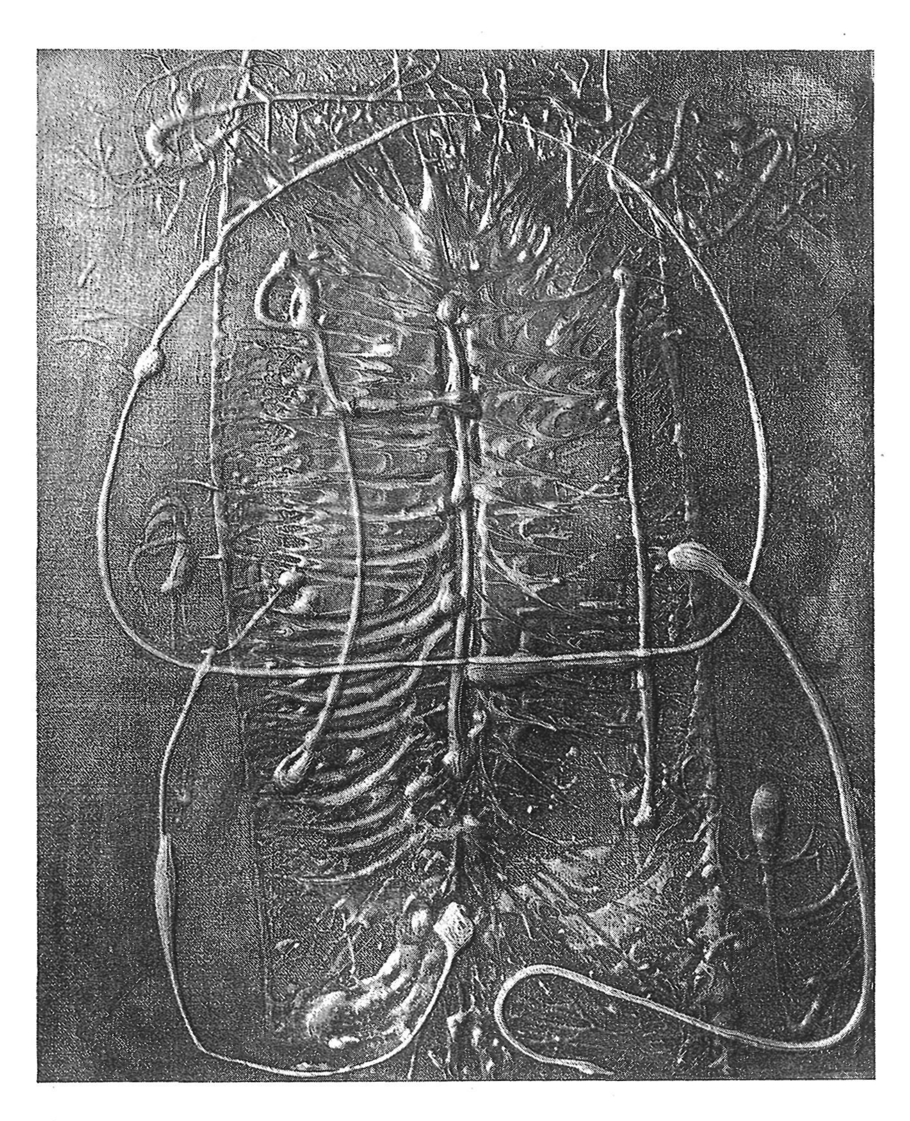
Cuixart pinta también, desde 1956, con gamas no metalizadas, cual lo testimonia una de sus obras maestras, «La noche de Judith», de la colección René P. Métras, pintura en carmines oscuros, violáceos y negros sombríos, sólo animados por alguna mayor claridad en las incisiones que pululan por la gran forma oval irregular. Un rapidísimo desarrollo de todas esas posibilidades culmina en la exposición que celebra en la Galerie René Drouin, de París, en 1958. Un nuevo impulso, esta vez más orgiástico, le lleva de las composiciones de oro viejo, marrones o negruzcas a la gran serie que le vale el «Primer Premio Internacional de Pintura a un extranjero», en la V Bienal de São Paulo, en 1959. Tales obras muestran la confluencia, la pugna mejor, de superficies metalizadas, plateadas o doradas, claras y fúlgidas, con verdaderos aludes de color —rojos y azules en especial— y de «vacíos» sugeridos por un claroscuro violento. Filamentos y botones de *dripping* metálico constituyen el factor dominante en el léxico del pintor, a veces menos barroco, cual en un cuadro marrón sembrado de unos cuantos discos dorados de distintos tamaños, parecidos a los de algunas composiciones del Kandinsky de la década 1920-1930, pero usados quince o veinte años antes por Gaudí para decorar la fachada de la barcelonesa Casa Batlló. En adelante, Cuixart se mueve entre dos polos, el de un barroquismo *sui generis,* que surge de la contraposición de metales, colores y arabescos imaginativos de contexto mágico, y el de un «espacialismo fascinante» en el que se aquilata máximamente el poder atractivo de cada elemento en el interior de espacios modulados por un claroscuro, íntimamente ligado a un matiz, casi siempre violáceo o carminoso. Pero una gran unidad existe entre ambos grupos de obras, tanto por la constancia de los acordes cromáticos como por el espíritu que anima las composiciones. Los arabescos de chorreado metálico tienden en alguna obra a una «neofiguración» que finge fantasmas del ente, presentando sobre sombras que aluden al contorno humano manchas en grueso empaste que significarían el *pathos* del «personaje». Todo el arte de Guixart se caracteriza por su gran libertad de acción, libertad que se manifiesta en el dibujo y que evita las formas cerradas, los sistemas prestablecidos, las organizaciones demasiado apretadas. Seguro de la constancia de su intencionalidad, Cuixart no necesita insistir en los medios exteriores de afirmarla. El esquematismo mágico del período *Dau al Set* se infiltra con gran frecuencia en esas obras y las relaciona con las del pasado. Obvio es recordar que lo fundamental en esta pintura, como en toda pintura verdadera, no es la imagen, sea figurativa, abstracta

o informal, sino la síntesis de valores plásticos (color, espacio, dibujo, forma, materia) y proyección anímica. Más que en el arte tradicional, en las modalidades vivas de la pintura del presente, la operación creadora parece tener por finalidad esencial el logro de esa *coniunctio* entre la materia (y el concepto) exterior y la vida de quien «apoya» su sensibilidad, su sentimiento sobre dicha pantalla procelosa, para transmutarla en un espejo en el que vibran los destellos del pensamiento cósmico. Cuixart impregna sus cuadros de algo peculiar, que no es estrictamente pictórico, sino anímico. El misterio de la personalidad humana, el sentido de cada existencia, particular e insustituíble, surge entremezclado con esa otra vida más general que concierne a la especie y aun al universo entero. El pintor, como el alquimista, consigue la metamorfosis de la materia para revelar en ella un sentido que no podía ser sospechado.

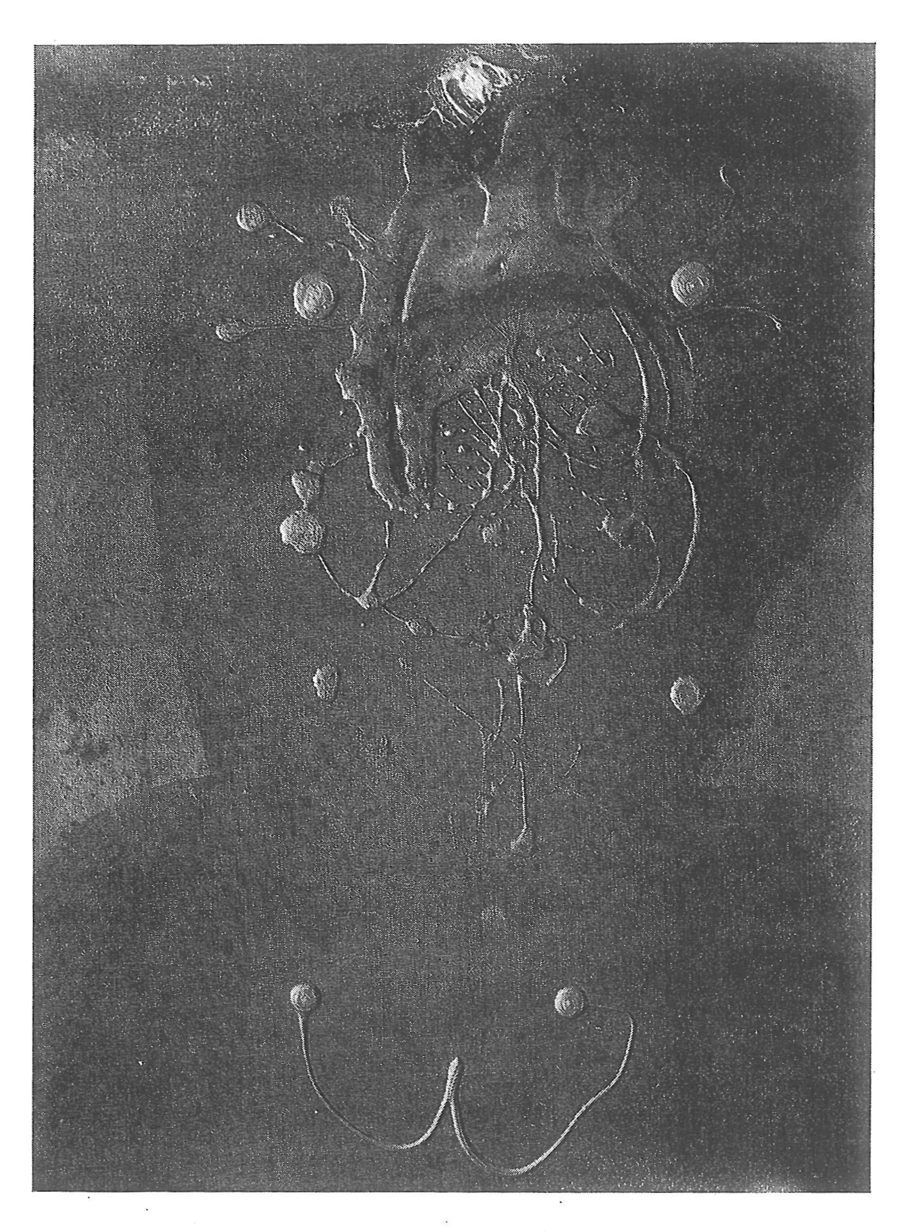
En sus obras recientes, posteriores a las exposiciones celebradas en el verano de 1961, en París y Nuremberg, Cuixart acentúa aún más el predominio de la «profundidad cualitativa» sobre los factores formales del idioma plástico. Llega un momento en que la imagen nada importa; es el «espacio material» con su seducción intensa, dimanada de la íntima fusión de color y calidad, formato y relieve el que nos conmueve hondamente. Varias composiciones recientes se fundan en una alternancia de ritmos lineales en *dripping* y discos obtenidos por el mismo procedimiento o por excitación circular de una zona del fondo. Un negro azulado puede servir de fondo a un negro mate, en grueso empaste, o a unos «gestos» plateados oscuros. Dialéctica y perennidad de la esencia confluyen en este arte, que sin duda es de los más considerables que se producen actualmente, no sólo en España, sino en todo el ámbito europeo. Cuixart desarrolla desde 1958 una gran actividad expositiva, mostrando sus obras en importantes colectivas internacionales y en exposiciones personales, como las celebradas en las dos capitales antes citadas, y en Madrid, Buenos Aires, Copenhague, Karlsruhe, etc. Junto a su pintura, hemos de valorar el interés de sus dibujos, algunos a gran formato, y en la mayoría de los cuales se yuxtapone un procedimiento lineal a base de tinta negra, con nervioso grafismo, a otro espacial, de delicadas o violentas anilinas. Estructuras rotas, escrituras indescifrables, anzuelos y signos en espiral o en aspa, sirven al artista para comunicar su inquietud, mientras las extensiones líricas del azul pálido, del amarillo sonrosado, del gris perlino, le permiten manifestar su sentimiento del éxtasis.—JUAN EDUARDO CIRLOT.



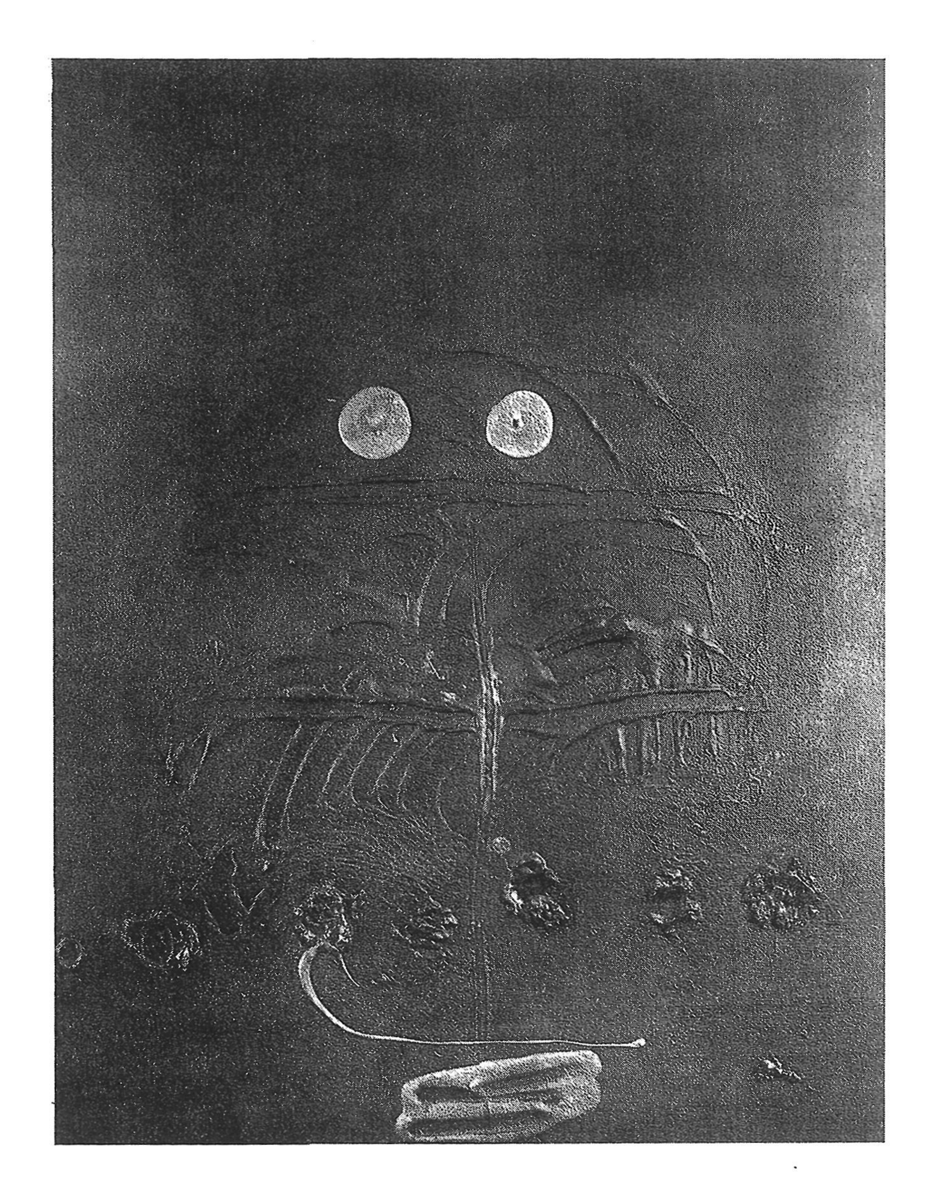
MODESTO CUIXART, *Pintura*, 1958.



MODESTO CUIXART, *Pintura*, 1959.



MODESTO CUIXART, *Pintura*, 1960.



Modesto Cuixart, *Pintura,* 1961.

ÍNDICE DE EXPOSICIONES

Homenaje oficial a la memoria de Rafael Zabaleta

Buena, excelente, magnífica—así «en crescendo»—la exposición-homenaje que ha otorgado la Dirección General de Bellas Artes en memoria de Rafael Zabaleta, el pintor andaluz—en raya con Castilla—que vivió en el perdido pueblo de Quesada; pueblo con pequeña plaza, quiosco de música, donde nacen apretados amores que terminan en vicaría, con fuego de cohetes y ruido de clarinete y trompeta alquilada; pueblo de agrias y dulces serranías, con tierra roja, canto de buhos, alto vuelo de buitres, trágicos labrantines, antiguas mozas; pueblo de ferias, mercados, procesiones con flores de trapo y seria Guardia Civil; pueblo importante. Tan importante es Quesada que ya tiene un museo dedicado a Zabaleta, quien al hablar con Picasso y decirle éste: «No salga nunca de Quesada», le respondió: «Eso pienso. Fuera de allí no hay nada nuevo.»

Y allí vivió y creó este pintor, silencioso, recoleto, melancólico, contrito, paseante por cerros y camellones, que calladamente realizó su obra. Un día, un buen día llegó a Madrid y se dirigió a la casa de la calle del Sacramento, en la que vivía el maestro d'Ors, para mostrarle la obra. Y don Eugenio, después de contemplarla muy atentamente, se erigió en paladín del artista andaluz. Y cabía preguntarse qué había encontrado el escritor más griego que hubo entre nosotros en la algarabía de colores de Zabaleta; ¿qué razón oculta le hizo ser su panegirista más entusiasta? La respuesta es fácil tras pasear por largo tiempo en esta exposición, que recoge más de cien lienzos del artista, aparte de dibujos. Despaciadamente veremos que Zabaleta construía su pintura—casi de cartel de feria—como un arquitecto. El cubismo, del que nunca se desprendió, le enseñó a hacer una pintura muy meditada, que se veía de todos los lados, se presentaba abierta como una sandía—la sandía gustaba de pintar el artista—, y que allí no había nada que no estuviera pensado hasta el máximo. Desde el concepto depurado, sentido, lleno de raíces, de sabor racial, de geología y de humanidad hasta el tuétano; todo obedecía a un proceso muy exigente y a un rigor mental extraordinario. Esa era la razón de la que gustaba d'Ors. No en balde se pasó la vida, su fecunda existencia, clamando por la obra bien hecha, y así, cuando la tuvo delante, hizo que el nombre de Zabaleta no faltara de ningún Salón de los Once, de ninguna Exposición Antológica, de las que organizaba la Academia Breve. Leamos estos hermosos párrafos frente a un cuadro de Zabaleta:

«Hombres, animales, cosas, enseres, gravitan aquí a tal extremo sobre la tierra, la aprietan de tal modo, que se nos antoja que la cuitada va a gemir.»

«Dios hizo el mundo, no en su justo número nada más; no sólo en su medida, sino también en su justo peso; quiere decirse, en la perfección de sus más oscuros elementos sensuales, en aquellos donde la materia deja sentir mejor lo que se llamaría su grosería, si no fuera dulzura; su justicia, disfrazada de fatalidad.»

«Cada sector de la realidad que nos circunda tiene su peso; cada capítulo de nuestra existencia, una responsabilidad va implicando el peso también.»

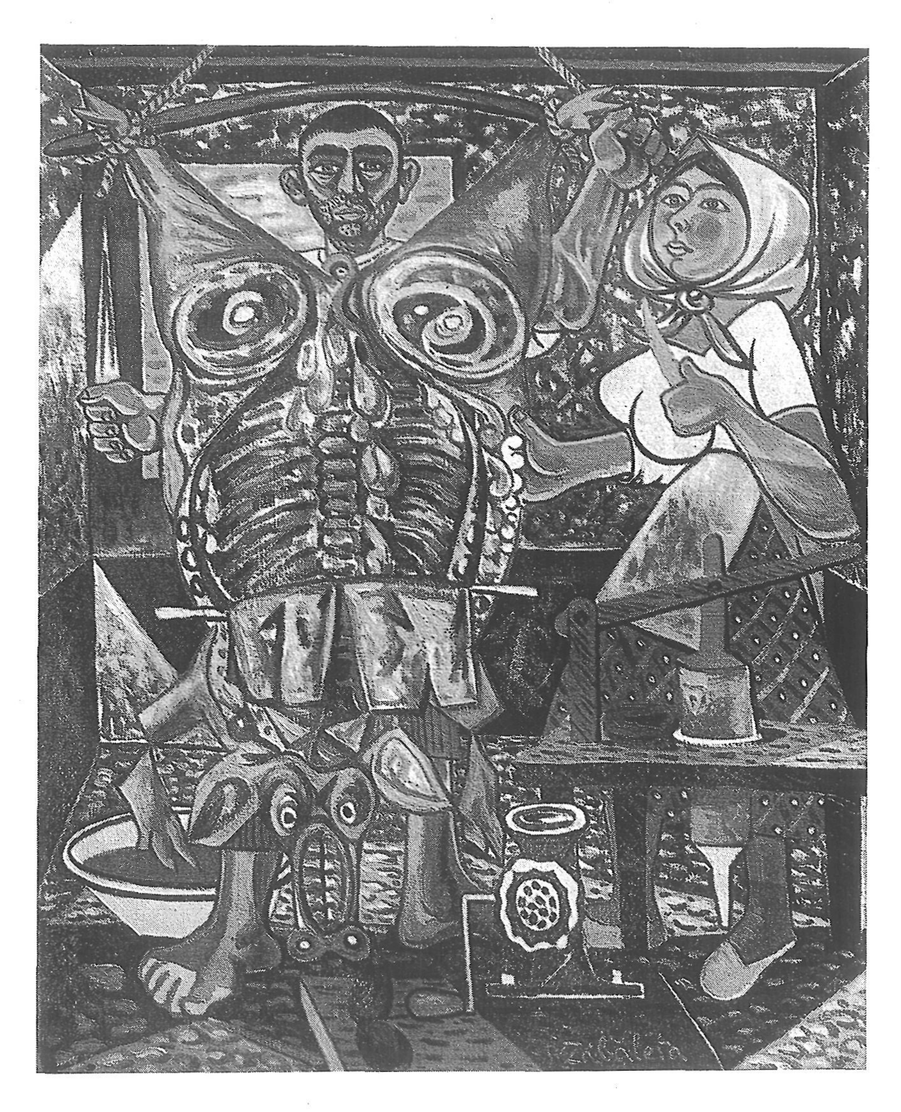
En la definición de d'Ors se halla todo Zabaleta; en ese peso específico de su pintura.

La sinceridad, la verdad, el no traicionarse nunca e ir por el camino derecho, ha hecho que el perdido pueblo de Quesada sea hoy universal; sus montes, sus labrantines con barba..., hasta sus espectáculos y la luz de la luna de sus noches tienen ya un tono en la gran teoría de los colores. Zabaleta pintó nada menos que un modo de ser y de estar en la vida, y por eso, porque puso corazón y cabeza en el empeño y a su servicio una pintura medida, limitada, ordenada, matemática, a pesar de sus apariencias, logró la obra permanente, esa que se escapa de las manos de aquellos a quienes les falta voluntad, entusiasmo y fe.

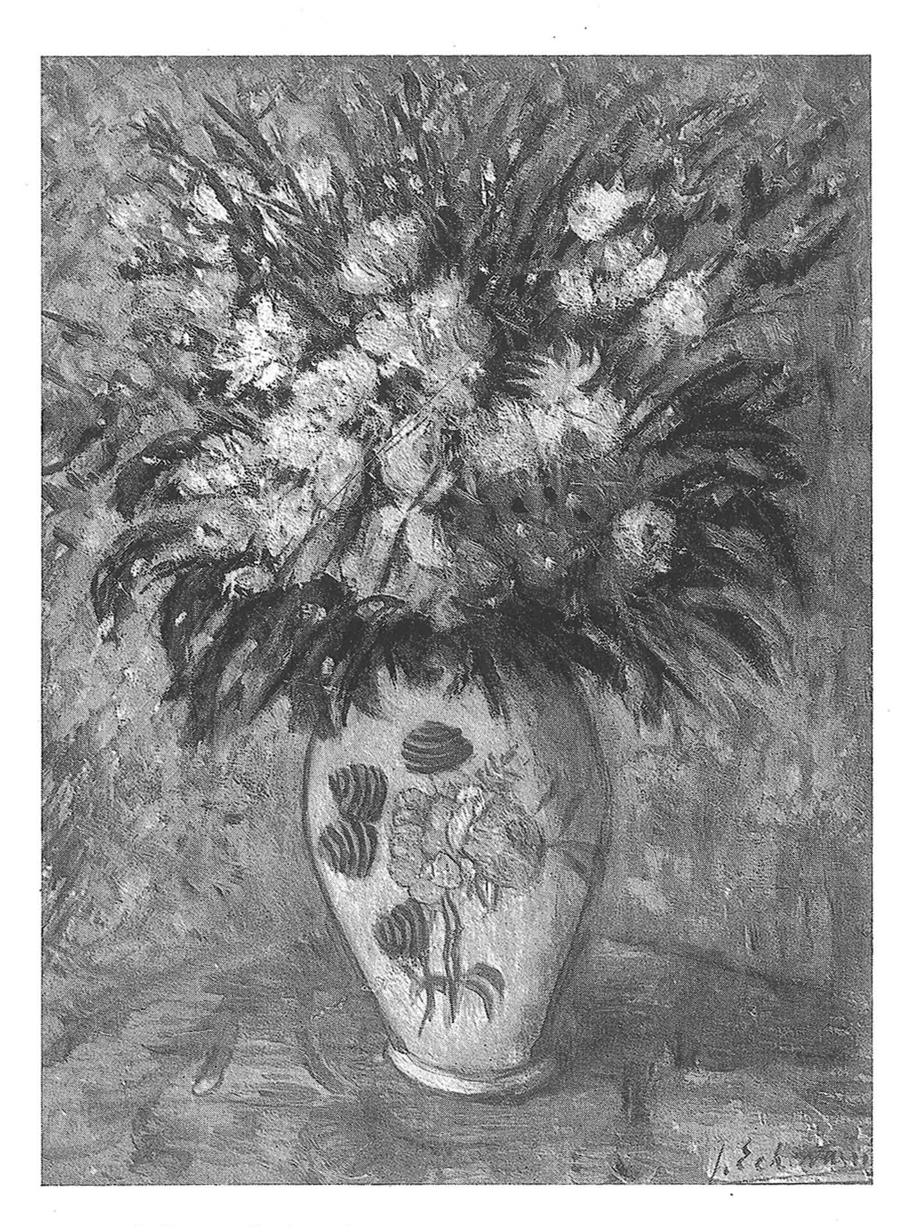
La exposición recoge con gran acierto y en varias vitrinas recuerdos personales del artista: fotografías familiares, pinceles, objetos queridos, cartas, y hasta algún poema que Zabaleta escribió a su novia de Almería. Así se hace más entrañable esta exposición, más íntima; llegamos mejor al secreto del artista, hasta tal punto que nos parece ver su silueta pequeña, encogida, casi mínima, paseando por entre sus cuadros, que fueron, en verdad, su vida toda.

El XIII Salón de la Acuarela

En la Sala Eureka exponen los acuarelistas que forman la Agrupación de Acuarelistas. Con este certamen se cumplen trece años de las exposiciones anuales y, con sinceridad, cualquier apostilla nuestra a las anteriores exposiciones sirve para la actual, ya que dentro de lo que se ha dado en llamar —mal llamar— «tradicional», se hace demostración de buen oficio y de una falta de imaginación igual, y es lástima que artistas que cultivan la acuarela de modo distinto, buscando nuevas expresiones a la aguada —que tantas puede ofrecer—, estén ausentes de una exposición que podría ser un amplio y bello



El carnicero, de Zabaleta.



Frutero, de JUAN DE ECHEVARRÍA.

muestrario. Como es natural, hay en ella bueno, malo y regular, y, en general, un tono de bondad preside el conjunto, que parece un muestrario del XIX, aunque se aprecian intentos de novedad. No muchos. Destaquemos el nombre de Olivé, maestro del procedimiento. Y luego, los de Vargas Ruiz, Pastor Calpena, Vilaroig, Bonin (hijo), Félix Herráez y otros, no faltando apellidos femeninos que siguen sendas miméticas, en este certamen, que lleva el recuerdo de tiempos de Isabel II.

Recuerdo de la obra del maestro y precursor Juan de Echevarría

Con buen acierto el Círculo de Bellas Artes inaugura su Sala Goya con la exposición de la obra antológica de Juan de Echevarría.

Juan de Echevarría fué un precursor, y esto quiere decir que sus lienzos en su tiempo «gozaron» de la misma incomprensión que los de Nonell, Regoyos, Berruguete..., de todos aquellos que fueron los creadores de la nueva pintura, y además, y esto sí es importante para todos, los que de verdad continuaron la trayectoria tradicional de la pintura española, que no fué nunca la pragmática académica de Felipe V y sus pintores franceses de cámara. A uno de ellos —Ranc— se debe el incendio del Alcázar.

Echevarría es un pintor de raza. En él lo primero que se advierte es la expresividad, esa constante del arte español, que se produce igual que en el genial mare mágnum picassiano que en el surrealismo dalinista o en el magicismo de Miró. Echevarría, fiel a su tiempo —primera obligación del pintor—, es un impresionista, pero un maestro en el género. La paleta de Echevarría estaba concienzudamente descompuesta para atrapar, recoger y hacer brillar el color. Sus cuadros son como luciérnagas en la noche. De todas las dimensiones nos llegan los corpúsculos de una luz que el pintor logró captar. El suyo es un impresionismo construído y no descompuesto. No hay espacios vacíos en sus telas, apretadas, resecas en una materia puesta con ciencia de artista que perseguía al objeto en toda su función vital y en relación con el medio.

Echevarría fué en su vida una lección de honradez y probidad artísticas. Le perjudicó su modestia y la situación de su alto nivel social, y lo segundo es hecho que se repite con frecuencia, con mucha más de la que se puede suponer, aunque alguien crea que puede ser lo contrario.

Entre las obras expuestas —cerca de cincuenta— destacan los retratos de los hombres del 98, la segunda relación áurea de nuestra lite-

ratura, como los de Unamuno, Baroja, Maeztu, Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán... Echevarría cumple en el retrato la alta función: primero, crea un cuadro que tiene vida por sí solo, y segundo, crea el retratado en su apariencia y en el reflejo y proyección del ánima... ¿No sería posible la creación de un mínimo museo con los retratos —muy abundantes y de primeras firmas— de los escritores del 98, con sus libros y ediciones, con el numeroso glosario hecho en su torno? Echevarría en este recinto sería jalón fundamental.

El Greco de Sánchez Palacios

La muy abundante bibliografía sobre El Greco se ha aumentado con esta aportación del crítico y escritor, bien conocido, Mariano Sánchez de Palacios. La obra no tiene una significación al estilo de Gossío o al estilo de Camón, ya que el propósito ha sido el reunir ficha psicológica, estudio crítico, ambiente y obra en un libro para todo lector, tarea nada fácil, pero bien cumplida, bien ordenada y escrita con el corazón necesario y bien medido para que la pasión no intervenga el juicio de una pintura. Sánchez de Palacios explica, brinda sugerencias, establece estados y extrae consecuencias con tal acierto que todo lector, tras la lectura, comprende al Greco, este «Greco», bien editado, al modo y manera de Skira, que revalida una firma laureada y proyecta la figura del cretense a todo amante de la pintura, de ese misterioso y atrayente Greco, que tanto gustaba de ver romperse las nubes en las agujas de la catedral, mientras oía las voces de Góngora, de Paravicino...

Ferrer Sama

He aquí un pintor amigo del plácido paisaje y amigo de que la naturaleza, bien ordenada por el artista, refleje por sí misma una emoción. Ya se cuida Ferrer Sama de escoger muy sensiblemente sus modelos en las horas y motivos más propicios para que el espectador se sienta inclinado a establecer entre el cuadro y su sensibilidad una relación de dulce melancolía. Ferrer Sama es un pintor netamente romántico. Su obra nos ha recordado la de Modesto Urgell, el maestro catalán, que con sus «Cementerios» impuso una moda y una producción que tenía como título versos aislados de las rimas de Bécquer, Ferrer Sama vuelve a incitar al romanticismo en tiempos en que tanta falta hace que el hombre aspire a algo lejano, «imposible», o sienta simplemente que dentro de él ha nacido una nostalgia.

Contribuciones como esta de Ferrer Sama, sanamente realizadas y honradamente sentidas, vuelven la pintura a un cauce «primero», inmediato, que revela el deseo del pintor de ser «él» quien descubra a los demás cómo debe verse un paisaje o una composición, en qué tiempo y desde qué situación. Ferrer Sama, con buen oficio y vuelo y revuelo plástico del XIX, directo, ingenuo —gran cualidad siempre—, hace que la muestra sugiera una posible y extensa glosa sobre medidas de tiempo, de cómos y de porqués. Su exposición, en el tráfago diario, es un recinto que incita al reposo, casi un fanal.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

EL III CONGRESO HISPANOAMERICANO DE HISTORIA Y LA CIUDAD DE LOS SITIOS

ANTECEDENTES

En Cartagena de Indias, con motivo de la celebración del 150 aniversario de su Independencia, tuvo lugar una reunión de historiadores, de dentro y fuera del Continente, entre los días 10 y 16 de noviembre de 1961. El Congreso fué convocado por la Academia de la Historia de esta ciudad y por la Asociación Hispanoamericana de Historia. Tuvo un doble carácter, por una parte, de efemérides local cartagenera conmemorativa de su aniversario, dedicada al estudio de los temas propios de la ciudad y, por otro lado, la reunión internacional, tercera en la sede de los Congresos Hispanoamericanos, convocados regularmente por la referida Asociación, siguiendo un temario orgánico de estudio.

La Asociación Hispanoamericana de Historia es un organismo internacional que agrupa y vincula a los historiadores hispanoamericanos, a las entidades y corporaciones dedicadas al cultivo y a la investigación de la Historia de América y a los hispanistas europeos. Nació el año 1949 por iniciativa del Instituto de Cultura Hispánica, y desde entonces ha desarrollado una fecunda labor, manifestada sobre todo en sus Congresos y reuniones de estudio. Hoy en día constituye, junto con la Comisión de Geografía e Historia del Instituto Panamericano, radicada en Méjico, y la Organización de los Congresos de Americanistas, el triángulo de las asociaciones internacionales dedicadas a la Historia de América. Se gobierna por una Comisión Directiva integrada por historiadores representantes de los países de habla española y en forma más permanente por un Consejo Ejecutivo presidido por

el historiador salvadoreño don Rodolfo Barón Castro, auxiliado por una Secretaría Técnica radicada en Madrid. Los presidentes de la Asociación en la década de su existencia han sido, su fundador, el historiador peruano don Víctor Andrés Belaunde, el presidente de la Academia Dominicana de la Historia, don Emilio Rodríguez Demorizi y el presidente de la Academia de la Historia de Cartagena, don Guillermo Porras Troconis. Los más relevantes historiadores del continente americano, miembros de las Academias Nacionales de la Historia y profesores de las Facultades Universitarias, colaboran activamente en las tareas de la Asociación.

El I Congreso Hispanoamericano tuvo lugar en Madrid en el año 1949, bajo la presidencia de don Víctor Andrés Belaunde y se dedicó al estudio de las «causas y caracteres de la emancipación americana». El tema central se desdobló en varios apartados comprensivos de los antecedentes de la Independencia, de los precursores y caudillos, del movimiento ideológico, la literatura y la prensa de la Independencia, las guerras en sí mismas y el papel de España y la Iglesia en la emancipación. El II Congreso Hispanoamericano se reunió en la República Dominicana y coincidió con la restauración del Alcázar de Diego Colón, una de las joyas arquitectónicas más valiosas del Continente, de puro estilo gótico renacentista, lo presidió Emilio Rodríguez Demorizi y se consagró al estudio del «siglo XVI americano». Los trabajos se dividieron en cuatro comisiones, que abarcaron los siguientes epígrafes:

a) La Española, base de irradiación hispana en América.
b) La expansión hispánica por las Indias.
c) La obra hispánica en América.
d) Gonzalo Fernández de Oviedo y los cronistas de Indias. Fruto de aquella reunión fué la celebración de un Seminario sobre la Enseñanza de la Historia de América, en octubre del año 1958.

El III Congreso Hispanoamericano, siguiendo un orden cronológico de estudio, se proyectó inicialmente a la consideración del siglo XVII en Hispanoamérica. El temario así acotado hubo de abrirse a otros temas cuando se fusionó el III Congreso de la Asociación con el II de Cartagena de Indias, conmemorativo de su Independencia.

Varios e importantes han sido los temas tratados y las conclusiones aceptadas a lo largo de estas reuniones. Un índice de las mismas dará idea clara de la tarea encomendada a la Comisión Ejecutiva de la Asociación, pues tocan los más diferentes aspectos de la historiografía americana. Se refieren a la conservación del patrimonio artístico con la proposición de medidas concretas a los gobiernos e instituciones interesadas, a la declaración de determinados lugares, como monu-

mentos históricos pertenecientes al acervo común de los pueblos hispánicos; a la documentación histórica, a la unificación de las normas archivísticas, a la redacción de índices bibliográficos sobre fuentes y documentación, a la reforma de los textos y manuales de enseñanza de la Historia de América, a la periodización y nomenclatura de esta Historia, a la publicación de las actas de los Congresos, etc.

La marca de Cartagena

Cartagena de Indias ofreció el escenario incomparable para la reunión y le imprimió su marca indeleble; se adueñó del ánimo de los congresistas. Quien la visita con un mínimo de sensibilidad artística y de preparación histórica, y desde luego un español, no la puede olvidar nunca. Es como una ciudad andaluza y castellana a la vez, con una mezcla abigarrada de razas en extraña simbiosis de pereza y desbordamiento, con más sol, con más color y encerrada en murallas; con el mar Caribe y la vegetación del trópico envolviéndola. ¿Cabe algo más? A la espalda, una historia fascinante de asaltos de bucaneros holandeses, de sitios de piratas ingleses y saqueos de corsarios del rey de Francia. John Hawkins, Juan Martín Cotres, Francisco Drake, el barón de Pointis, el almirante Vernón, la flor y nata de la marinería mirándose en sus aguas y deseando sus tesoros. Dentro de su recinto, una sucesión de capitanes españoles de la aventura, de cargamentos de especiería y de esclavos negros arrancados de Africa, de sitios heroicos y de vidas de santos. La ciudad guarda todavía en sus piedras las crueles heridas del ejército de Morillo, el pisar firme de Bolívar y el recuerdo de las cruentas contiendas civiles entre los primeros años de vida independiente; sus bastiones desarbolados, a la postre, sirvieron sólo para ahondar las banderías políticas y para hacer más duras las luchas fratricidas que, de calle a calle, ensangrentaron la ciudad durante años. Tales acontecimientos fueron expuestos a la consideración de los congresistas, quienes tuvieron ocasión de revivirlos sobre los mismos escenarios, milagrosamente conservados.

Las sesiones de trabajo, y se trabajó intensamente en sesiones ininterrumpidas de tres a cuatro horas, se tenían en el antiguo Palacio de la Inquisición, sede hoy de la Academia de la Historia, palacio del más puro estilo colonial, con un retablo barroco de piedra en la fachada, que enmarca el escudo de la Monarquía española sobre el portalón y divide los corridos balcones de celosías caladas en dos cuerpos independientes. En sus salas de gruesos muros, techadas con vigas de madera y suelo de baldosín rojo se distribuyeron las comisiones de estudio y los plenos de la Asamblea.

Los congresistas vivíamos en el hotel Caribe, rodeados de playas, fuera de la ciudad vieja, en la punta de una lengüeta de tierra, albergue de la zona residencial moderna. Todos los días —mañana y tarde—, para llegar al lugar de las reuniones, teníamos que recorrerla de punta a punta, dejar a la izquierda el muelle de pescadores negros, atravesar las murallas por las tranquilas arcadas de la Puerta del Reloj y recorrer un dédalo de callejuelas coloniales hasta alcanzar la plaza de Bolívar, con el Palacio de la Inquisición al frente.

Coincidió con las fechas del Congreso la revolución en el Ecuador, que derribó al Presidente Velasco Ibarra de la Presidencia de la República, y el acontecimiento sirvió para agudizar el difuso y agudo sentimiento de incertidumbre que los historiadores hispanoamericanos habían traído sobre el porvenir político de sus países. Se celebraba además el Concurso de bellezas colombianas, cortejadas por muchedumbre de admiradores en impaciente guardia a la puerta del hotel Caribe, donde se alojaban. El Congreso tuvo, pues, la oportunidad, aparte del estudio de su temario, de vivir la dimensión humana del pueblo cartagenero negro, mulato y blanco en fiestas, y de calar más hondo en la realidad dramática de la actual coyuntura hispanoamericana. Todo ello en el marco de una naturaleza incomparable y con el testimonio vivo de arte e historia de la ciudad española más bella de América.

El actual sitio de la ciudad heroica

En los días del Congreso la ciudad celebraba sus fiestas populares, y las calles, estrechas, encerradas en el recinto torreado, estallaban de gente, de bailes, de disfraces, de ruido y de color. A un lado, la mole adusta e impresionante de la fortaleza de San Felipe, envuelta en la sombra del heroísmo de Blas de Lezo, presenciaba impávida el abigarrado conjunto: las líneas de modernos chalets horizontales de cemento y cristal; la bahía, tersa y reluciente como una diminuta Guanabara; las torres, guardianas en los recodos del mar; las playas, ceñidas a los costados de la ciudad; el hirviente mercado negro, cuajado de frutas, de fritos, de tenderetes y baratijas, y en una plaza remansada sobre la muralla, el silencio de la iglesia de los jesuítas donde vivió y murió el santo español de los esclavos negros: Pedro Claver.

Los congresistas visitaron estos lugares a solas o en excursiones organizadas en los ratos que dejaba libre el apretado programa. El conjunto de historia, de arte y de naturaleza se fué así mostrando en su integridad. Hubo una excursión en barco a «Bocachica» —paraje bellísimo—, la única entrada practicable de la bahía desde el exterior, porque los españoles cegaron la natural, más amplia, por razones de-

fensivas, y quedó sola la más estrecha, vigilada con dos fuertes centinelas circulares, con fuego cruzado artillero capaz de cerrarla a su antojo, además de un curioso sistema de cadenas transversales bajo la superficie del agua, manejables desde los propios fuertes.

Cartagena vieja no ofrece obras artísticas de primera categoría como otras ciudades americanas: Lima, Quito, Méjico, etc., porque fué repetidamente saqueada y porque el tesoro es ella misma; las callejuelas estrechas que entre un bosque de celosías talladas se abren al mar por los lienzos quebrados de la muralla; las casas bajas, con patio interior a la andaluza, portalón amplio y balcones saledizos con tejadillos rojos cerrados al exterior en enrejados de madera como verdaderos retablos, en sucesión ininterrumpida de colores a ambos lados de la calzada; los torreones abandonados, todavía enhiestos, y el ambiente de la ciudad entera. El principal tesoro que es Cartagena mismo no se lo pudieron llevar los piratas y bucaneros venidos de los cuatro puntos de la rosa de los vientos. Cartagena amurallada sigue en pie fiel a sí misma, y así la hemos visto como el símbolo de una tradición viva y de un modo de ser histórico forjado en permanente estado de sitio.

Ahora, sin embargo, no las riquezas que pasan, sino el tesoro de Cartagena, está en peligro de muerte. Es el último y definitivo sitio, el más peligroso de todos de la ciudad heroica. Ha comenzado ya y no sabemos cuánto durará; tampoco adivinamos el desenlace. La personalidad de una estirpe que aquel recinto representa, su mundo de tradiciones, de creencias y de valores de raíz hispánica, debilitada por un acoso continuado, sufre el definitivo asalto. Es la lección de la ciudad heroica, del baluarte español mejor guardado. El III Congreso Hispanoamericano de Historia allí reunido dió la voz de alerta y levantó la bandera. Este y no otro significado simbólico tiene aquella resolución en que:

> «Se solicita al honorable Consejo Municipal de Cartagena y a la Marina de guerra de Colombia que se ordene izar en lo alto de los castillos de San Felipe, San Fernando, San José y demás fortificaciones de la ciudad el Pabellón de la Marina del antiguo reino de Castilla, con los leones y los castillos sobre fondo rojo y blanco, acompañado del Pabellón Nacional de Colombia, en los aniversarios de los sitios de Cartagena y en la fecha conmemorativa del descubrimiento de América.»

Porque junto al cerco ideológico de Hispanoamérica se está operando la material y paulatina destrucción de la ciudad antigua con la edificación en el viejo recinto de construcciones incompatibles con su valor y su belleza. Es la resaca de un temporal implacable que ha devastado el patrimonio artístico de Hispanoamérica. Unas veces ha sido motivado por ignorancia; otras, por la fuerza de los intereses materia-

les o por razones de comodidad, pero siempre alentado por quienes se empeñaron suicidamente, desde dentro y desde fuera, en borrar del Continente los perfiles que trazó España, conformadores de su personalidad. Quizá el caso límite de tal actitud se haya dado fuera del propio Continente americano, al finalizar la segunda guerra mundial, cuando en Manila, después de la retirada japonesa, se arrasó hasta no dejar piedra sobre piedra la ciudad intramuros de la época española.

En el Salón de Juntas del Palacio de la Inquisición, de Cartagena, los congresistas de veinte países escucharon, mientras la tarde caía, las palabras graves del Vicepresidente de la Academia Colombiana de la Historia, Bernado J. Caycedo: «Es el último y más peligroso de los sitios de Cartagena. Lo que pretendieron con enormes esfuerzos y sangre Drake, Pointis, Vernón, todos los capitanes de la piratería, lo han empezado a realizar sin ruido, poco a poco, los que van sustituyendo por horrendos edificios —pues ni siquiera tienen la excusa de ser artísticos— las antiguas moradas de los abuelos. Y esa no será la Cartagena que he amado. Yo no podré arrancar de mi corazón el recuerdo de la ciudad que conocí en una remota mañana luminosa, de pie sobre un ocioso torreón de sus murallas inútiles.»

Temas de estudio y organización

El temario, por la fusión de los dos Congresos inicialmente proyectados para celebrarse separadamente, tuvo una dimensión amplia, no monográfica. Abarcó en tres Comisiones las tres etapas básicas de la vida de América: primero, la etapa indígena prehispánica; segundo, el período colonial y la obra de España, y tercero, la Independencia, seguidas de una necesaria cuarta Comisión consagrada a Cartagena de Indias y otra a iniciativas y resoluciones. En la práctica los ejes de la reunión giraron alrededor de dos temas centrales: la valoración de la obra de España y la determinación de los caracteres de la Independencia. Sobre ellos se volcaron más de un centenar de trabajos, comunicaciones y ponencias, expuestos por sus autores y contrastados en abierta discusión en las Comisiones correspondientes, de las que en forma extractada se dió cuenta al pleno de la Asamblea.

En la primera sesión plenaria se eligieron Presidentes honorarios al Presidente de la República de Colombia, Doctor Alberto Lleras Camargo; al Presidente de la Academia Colombiana de la Historia, don Eduardo Santos, patrocinadores del Congreso, y al Archiduque Otto de Habsburgo, congresista y participante activo en los trabajos de la Asamblea. La Presidencia efectiva recayó en don Gabriel Porras Troconis, alma del Congreso y Presidente de su Comisión organizadora. Gracias a su personal iniciativa y desinteresado esfuerzo aquél pudo

celebrarse. Los congresistas encontraron en su figura venerable, en su indomable voluntad y en su noble ejecutoria de vida el símbolo humano de las virtudes de Cartagena. Es indispensable en esta reseña, como en su ocasión lo hizo el pleno de la Asamblea, tributarle un homenaje de admiración y gratitud. Las Vicepresidencias las ocuparon los respectivos Jefes de las Delegaciones nacionales, otorgándose por unanimidad la primera al de España, don Amando Melón, Catedrático y Académico de la Real Academia de la Historia. Se eligió Secretario técnico del Congreso al Secretario de la Asociación Hispanoamericana de Historia, y Secretarios, a los de la Comisión organizadora de Cartagena y al de la Academia de la Historia de la misma ciudad. Especialísima intervención tuvo el Embajador de España en Bogotá en la preparación y desarrollo del Congreso.

Dirigieron los trabajos de la primera Comisión el Académico colombiano Ezequiel Arroyave, el Profesor Paul Bouchard, de la Universidad de Quebec, y el Profesor Delgado, de la Universidad de Barcelona. La segunda Comisión, presidida por don Alberto María Carreño, Presidente de la Academia Mejicana de la Historia, auxiliado por el Académico de Panamá Doctor Reverte y por el Profesor Morales Padrón, de Sevilla, estudió medio centenar de comunicaciones, dedicadas en gran parte a diversos aspectos del siglo XVII americano. Por el volumen de los trabajos presentados hubo de desdoblarse en dos Subcomisiones, dirigida una por el Profesor Ballesteros, para las comunicaciones referidas a Méjico y Centroamérica, y otra dirigida por el Académico ecuatoriano P. Vargas, referentes a Sudamérica. Dirigió la Comisión tercera el Académico argentino Roberto Etchepareborda, con el Secretario de la Sociedad Bolivariana de Venezuela, Pablo Barnola, y el Profesor Gil Munilla, de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla. La cuarta Comisión la dirigió el Profesor Marco Dorta, autor del mejor trabajo de investigación sobre el tesoro artístico de Cartagena; la quinta Comisión, de resoluciones prácticas, fué presidida por el Doctor Julio César Chaves, Presidente de la Academia de la Historia del Paraguay, quien actuó además en representación de la Asociación de Historia, y como Secretario, el mismo del Congreso, José María Alvarez Romero.

A través de las ponencias y trabajos presentados se constató que la interpretación de la escuela liberal, oficialmente sustentada en Hispanoamérica durante ciento cincuenta años y consagrada en los programas y libros de texto, está en período de revisión y aun en trance de liquidación. Por otra parte, la interpretación marxista, elaborada a base de esquemas previos, si bien penetra con fuerza política en las Universidades, no se ha impuesto todavía, y sobre todo carece de base científica. Tres son las corrientes, aparte de la indigenista, que se alinean

hoy en la interpretación de la Historia de América. La tesis liberal, según la cual el desenvolvimiento cultural, político y económico de Hispanoamérica se produjo por obra de las ideas de la Revolución francesa y del constitucionalismo y mercantilismo anglosajón —es decir, desde el momento de la Independencia—, sobre un fondo de anquilosamiento cultural e injusticia dejado por España. La interpretación marxista, montada sobre puras tensiones clasistas de intereses materiales, en la que la labor colonizadora de España y el período liberal independiente hasta nuestros días son dos formas de una misma y fundamental explotación del pueblo de América en beneficio de las minorías. Finalmente, la corriente más o menos deliberadamente hispánica, reivindicadora de la obra de España y de su vigencia en el ser nacional y cultural de Hispanoamérica.

El revisionismo actual tiene un marcado carácter hispánico y reivindicador de aquella obra de España. Si bien tiene antecedentes antiguos, lo están llevando a sus últimas consecuencias las generaciones más jóvenes del Continente americano. El trabajo científico de estas nuevas promociones, en la línea de varios de sus maestros americanos y españoles, es de extraordinaria envergadura. Su presencia y su palabra se acusó en Cartagena con más vigor y madurez que en las anteriores reuniones, y compartieron sus puntos de vista los historiadores consagrados. La casi total unanimidad en el enfoque de la Historia de América que se produjo en la Asamblea no puede explicarse por la parcialidad en la selección de los congresistas, pues la Academia de la Historia de Cartagena cursó las invitaciones con carácter enteramente abierto, sin preferencias ni matices. La composición humana del Congreso fué numerosa y heterogénea, con participantes de gran categoría.

Resultados del Congreso

A pesar de la diversidad de procedencias y nacionalidades de los congresistas, existió una unanimidad casi absoluta y sorprendente en las conclusiones sobre los temas tratados. Podrían resumirse en los siguientes apartados:

1.° Necesidad de rectificar los juicios de la escuela liberal sobre la valoración de la obra colonizadora de España. Esta rectificación debe bajar del plano de la investigación en que actualmente se manifiesta al de la enseñanza popular:

> «Solicitar de los gobiernos hispanoamericanos, corporaciones y entidades dedicadas a la enseñanza de la historia, que los libros de texto eliminen las frases hirientes para España de tal forma que la grandeza histórica de los pueblos de América no se exponga con menoscabo de las glorias legítimas de España» (Conclusión I, A).

2.° Interpretación objetiva del fenómeno de la Independencia como un proceso normal de madurez, posible gracias al legado de España:

> «El Congreso recomienda destacar y valorar el papel del legado español en la Independencia subrayando que aquél constituye el ingrediente fundamental del pasado histórico y de la realidad viva de la unidad hispanoamericana» (Conclusión IV, A).

En este camino de objetividad e imparcialidad los historiadores dieron un paso más y rindieron un homenaje público que hubiera resultado inconcebible hace sólo unos cuantos años. Es la reivindicación de los luchadores realistas en la guerra de la Independencia, que tuvo no sólo el carácter de reparación personal, sino que se fundamentó en una concepción de las guerras de la Independencia como parte de una realidad más amplia y más honda que abarca a peninsulares y americanos:

> «Rehabilitar para la historia patria de los diversos países y para la historia común de Hispanoamérica los nombres de quienes, fieles a sus principios, militaron en las filas de la Monarquía española durante las guerras de Independencia, las cuales constituyeron verdaderas contiendas civiles dentro de la comunidad hispánica» (Conclusión IV, B).

3.° Afirmación de la unidad fundamental de los países hispanoamericanos, y como base de dicha unidad y de las propias nacionalidades, el legado y la cultura española:

> «Es absolutamente necesario mostrar a la juventud la realidad histórica de una comunidad de pueblos basados en la común tradición hispánica» (Conclusión I, B).

> «Valorar el legado español subrayando que éste constituye el ingrediente fundamental de pasado histórico y de la realidad viva de la unidad hispanoamericana» (Conclusión IV, A).

4.° Intensificación del estudio de los factores sociales y económicos en el pasado y su incidencia en las tensiones presentes, especialmente en la toma de conciencia pública de los pueblos americanos:

> «El Congreso recomienda destacar el papel de los pueblos en la guerra emancipadora y la influencia de los factores económicos y sociales» (Conclusión IV, A).

> «Los historiadores deben dar destacado puesto a la aportación de la raza negra no sólo en el aspecto étnico, sino en el sociológico, económico, intelectual, político y espiritual» (Conclusión V, I).

Las causas de la rectificación de los conceptos históricos señalada en el Congreso son de dos órdenes: primero y fundamental, de carácter

científico, debido al resultado de los estudios e investigaciones hechas durante los últimos años y a su interpretación objetiva, posible hoy gracias a la imparcialidad que proporciona la madurez de las nacionalidades americanas y la lejanía de las tensiones entre españoles y americanos durante la guerra de la Independencia. Segunda y urgente razón, de naturaleza política, por la necesidad de encontrar una base firme de justificación histórica y un ingrediente ideológico en Hispanoamérica capaz de enfrentarse con éxito al marxismo y al castrismo. En este aspecto el Congreso de Cartagena ha sido testimonio reciente y excepcional de que los mejores historiadores de América han encontrado y proclamado esta justificación e ingrediente en el legado de España.

La confluencia de los resultados de los trabajos históricos presentados al Congreso, sobre un clima continental de preocupación e inseguridad política, determinó no sólo las normales conclusiones de carácter histórico, propias de esta clase de reuniones, sino otras de mayor alcance y una declaración de principios de naturaleza ideológica:

> «El Congreso declara: Primero. Que América, con el descubrimiento de hace cuatro siglos y la obra colonizadora de España, se incorporó definitivamente a la cultura occidental y a la concepción cristiana del mundo y de la vida.—Segundo. Que sólo la fidelidad a los valores fundamentales de esa civilización y a su tradición hispánica le permitirán cumplir su propio destino en el futuro.»

El III Congreso de Cartagena no fué una fría reunión de historiadores al margen de la realidad. Esta vivificó aquellos trabajos e infundió un especial sentido de gravedad al pensar y sentir de cada uno de los congresistas. Se estudió el pasado, pero proyectado sobre la encrucijada actual, y ésta se entendió mejor a la luz de aquella historia.

Congresistas

Asistieron historiadores del Canadá, Estados Unidos, Méjico, El Salvador, Costa Rica, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia, Venezuela, España, Austria, Dinamarca y Japón, además de los que no pudieron asistir, pero enviaron ponencias o comunicaciones. No sólo el número de los congresistas asistentes, pasaron de los 150, sino sobre todo su categoría científica y la calidad de los trabajos presentados, permiten afirmar que se trató de una Asamblea de extraordinaria categoría.

Presidió la Delegación argentina el Académico Roberto Etchepareborda, y formaron parte de la misma don Raúl Molina, Académico y Director de la revista *Historia;* don Pedro Martínez, Decano de la Fa-

cultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo; don Manuel Lizondo, Profesor de la Universidad de Tucumán; don Jorge Comadrán, Profesor de la Universidad de Cuyo, y don Guillermo Lausteau, Profesor de la Universidad del Salvador. De Austria, además del Archiduque Otto, asistió el Profesor Alexander Randa, Director del Instituto de Historia Universal de Salzburgo. De Bolivia, el Director del Museo de La Paz, don Adolfo Morales. De Canadá, el Profesor Paul Bouchard, de la Universidad de Laval. De Costa Rica, don Demetrio Gallegos, Delegado de la Asociación Bolivariana. De Dinamarca, el Profesor Olger Brondsted, de la Universidad de Copenhague. De Chile, el Profesor Rómulo Trebbi, de la Universidad de Valparaíso. De El Ecuador, el Académico de la Historia José María Vargas; Oswaldo Romero Arteta, Presidente del Centro de Investigaciones Históricas; José Clemente Bognoli, Secretario del Centro de Investigaciones Históricas; Arturo Chiriboga, Delegado de la Universidad Central del Ecuador, y Jorge Salvador Lara, Profesor de la Universidad Católica de Quito. De El Salvador, el Académico de la Historia Jorge Lardè y Larín; Profesor Francisco Pecorini, de la Universidad Nacional; don Manuel Vidal, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras del Salvador. De los Estados Unidos, el Profesor Worcester, de la Universidad de Florida; Frank Safford, de la Universidad de Columbia; José León Rivera, de la Universidad de Carolina del Norte, y Wright Ione, de la Universidad de Miami. Del Japón, el Profesor Francis Tapia, de la Universidad de Sofía, de Tokio. De Méjico, el Director de la Academia Mejicana, don Alberto María Carreño. Del Perú, el Profesor Pedro Francisco Crespo, de la Universidad Católica de Lima, y don Augusto Peñalosa, de la Sociedad Bolivariana. De Panamá, el Presidente de su Academia de la Historia, Ernesto Castillero; el Académico Reyes Testa; el Académico José Manuel Reverte; don Horacio Claret, de la Sociedad Bolivariana; don Bonifacio Pereira, Delegado del Ministerio de Educación, y don Miguel Angel Martín, de la Universidad de Panamá. De Venezuela, Pedro Pablo Barnola, Secretario de la Sociedad Bolivariana; el Académico Carlos Felice Cardot; Manuel Pérez Vila, de la Fundación John Boulton; don Eduardo Machado Rivero, y J. A. Escalona, de la Sociedad Bolivariana. Presidió la Delegación de España el Académico y Catedrático don Amando Melón, y estuvo integrada por los Profesores Ballesteros, de la Universidad de Madrid; Marco Dorta, de la Universidad de Sevilla; Gil Munilla, de la Universidad de Sevilla; Jaime Delgado, de la Universidad de Barcelona; Morales Padrón, de la Universidad de Sevilla; Analola Borges, del Centro de Estudios Hispánicos de Canarias, y Alvarez Romero, de la Asociación Hispanoamericana de Historia. La Delegación colombiana fué numerosa y de primera calidad; la presidió don

Bernardo J. Caycedo, Vicepresidente de la Academia Colombiana de la Historia, y asistieron representantes de esta misma corporación, de la de Cartagena de Indias y de las demás instituciones académicas y universitarias del país.—José María Alvarez Romero.

MITOLOGIA DEL HOMBRE CRESPO

Parece que nadie puede escribir ya de Angel Crespo y de su obra tras ese completísimo estudio que de su poesía nos presenta José Albi en su antología poética. Bien diseñado, nos vemos en la necesidad de seguirle porque es un camino trazado ya y con el que todos contábamos aún antes de ser escrito.

Yo conocí a Crespo una mañana de julio. Comenzaba también yo mis trochas misteriosas. La magia, la novedad sorprendente de su mensaje me atraían incesantemente.

Lo telúrico

Poco antes de nuestra amistad publicaba Crespo *Quedan señales*. Hice un artículo que envié a —y publicó— *Juventud*. Decía entonces: «Olor a tierra manchega se me antojan los versos de A. C.». «Poesía desconcertante por su sencillez.» Ternura, realismo transformado por su entrañable vocación poética, la vida misma vista a través del cristal de Angel Crespo. Un nuevo Anteo; Crespo es el nuevo Anteo que de la tierra recibe fuerza, pero no de una tierra desnuda y pura, tierra trigueña y con hombres con sus problemas y su mensaje. La tierra será el terciopelo que sirva de alfombra a las palabras mágicas del Angel Crespo, que es nuestro poeta. El no será otra cosa que su nuevo germinador, la lluvia que calará muy dentro, pues es la tierra misma que «suda hacia su centro». Así estará por encima de todo, desbordador de todo límite, creador de una «especie de *mitología casera*».

El tema tierra estará presente en «Todo está vivo» (títulos significativos, sugerentes: «La lluvia», «El olor de las vacas», «La senda»...), en «La cesta y el río» y, sobre todo, en «Junio feliz» es donde su poesía descriptiva alcanza pasajes de una belleza absoluta.

Realismo social

Y ¿qué diremos del realismo de Crespo? Porque a pesar de los ismos, a pesar de las modas, la poesía de Crespo es, existe como una auténtica forma, como una sustancia que ahí está para todo el que

quiera palparla, tocarla. Está por encima del mismo realismo puesto que siempre tendrá ese mínimum que debe tener toda poesía para salvarse y que no es otra cosa que el misterio. La poesía auténtica, la de todos los tiempos, vendrá acompañada de ese halo divino que es lo misterioso. No basta con gritar la injusticia. El mismo ha dicho: «No hay que preocuparse demasiado por la poesía social. El hecho de que existan hombres a los que les cuadra la palabra «poeta» tiene un significado social que basta y sobra». Lo importante es decir la verdad social. No basta con decir que el hombre es así; es preciso que «oscuricemos» un poco, que hablemos al sentido interior:

Todos los hombres vamos,
en un animal vamos subidos,
de especie diferente y diferente andar,
pero animal que mata si se tercia.

(«Todo está vivo.»)

Para hablar al hombre de hoy poéticamente no se precisa salir del cauce, dejar el río para inundar y arrasar los campos. Para «socializar» hay también otros caminos, y más expuestos y valientes. También está el mitin y el artículo, el discurso y la conferencia, la misma novela. Crespo lo sabe, lo intuye mejor que lo sabe. Por eso su poesía estará siempre por encima, muy por encima del tiempo. Y, siendo «realista», no dejará nunca de ser «poeta social». Su realismo lo será por el tema y el asunto; lo social será su fuente; pero él —poeta auténtico— sabrá meter el sol en su agua, y sus cristales reflejarán la luz divina, cambiarán sus matices según se tercie y limpiamente se elevará su clamor como un humo. Ahí, en el aire, a la vista de todos, quedará la nube resplandeciente y bella, porque nunca pasará a formar parte del alegato, de la demagogia o del pasquín político. Y, sin embargo —oh tremendo milagro de lo auténtico—, el hombre y sus cosas estarán ahí presentes como un mensaje de protesta.

Lo pictórico

Lo descriptivo tiene caracteres pictóricos en la poesía de Crespo. Es curioso el contemplar cómo la pintura ambienta numerosos poemas y aun libros. «La Pintura», la «Oda a Nanda Papiri», el poema a Miró, «Planeta Tapies», «Dos viajes por Picasso». Un mundo extraño, de color, de línea, de luz. Poesía más allá del cuadro mismo, pues es su espíritu. Un cosmos nace, caótico, al que dar forma y cuerpo. Y nace, surje suyo. El es él y nada más. Yo diría que el trazo brota luego que

el color manchó la tela. Es un proceso de creación; primero, los elementos; luego, su combinación. O tal vez al mismo tiempo:

Cada burbuja, cada lago
de materiales, cada herida
leve o profunda, ata y desata
tantos pasos, tantas angustias
y tanto amor almacenado
que, pugnando por liberarse,
llega un rumor embravecido
de personajes invisibles
que se asesinan o se abrazan.

(«Planeta Tapies.»)

UN CLÁSICO DE HOY

He dicho alguna vez que Angel Crespo tiene raíces clásicas. Su cultura helénica, muy soterrada y profunda, afluye diáfana y transparente en vías de homenaje en el poema «Grecia». Lo he repasado tantas veces que casi lo creo mío. El poeta se tiende en la arena del tiempo, a orillas del mar, contempla sus espumas de donde brotará la radiante diosa y lanza en su honor algas y quizá hierbas, como un turiferario el incienso perfumador.

Todo gran poeta juega infaliblemente con la imagen, pues la imagen es el lenguaje de la poesía. En Crespo, la imagen, la metáfora o simplemente el tropo, tiene, guarda sorpresas de novedad y sencillez extrema. Tanto el giro o la combinación verbal, el cabrilleo de un disloque en el orden gramatical llaman la atención y se meten en el sentido interno para enloquecerlo de puro gozo estético. La naturaleza encuentra su orden, su vaivén, su constante jaculatoria en el sencillo y escueto verbo. Transformativo, como si fuera una rara saliva capaz de la curación más portentosa. Y entonces, sin que se sepa de dónde, por qué sitio, en qué nave, llega la imagen:

El olor de las vacas es un gato
que viene a mí, me lame las narices,
me araña la solapa
y busca su comida en mis bolsillos.

(«Todo está vivo.»)

El proceso es simplicísimo. Partiendo de una realidad descriptiva desemboca rápidamente en la luz cenital de una imagen. Es como la noche que cayendo nos trae la aurora y ésta al día:

El aire ha pasado lamiéndonos
como aquel perro...

(«Todo está vivo.»)

La comparación nos hará caer pausadamente en lo por él buscado. La idea perro toca sin cesar repiquéteando el limpio cristal y nos dará la inmediata corporeización del aire asociado al perro:

... el aire viene
y nos pasa la lengua por las manos,

(«Todo está vivo.»)

aire y perro transformados en una misma cosa, pero con la natural distinción que hace que nos inclinemos y sepamos de quién son los labios.

No es Crespo poeta religioso. Mas sin dudar citaré el poema dedicado a S. Isidro y el romance del «Buen Obispo», como muestras de una poesía que él pudiera hacer. Y también pienso en la aportación que él, con su ternura sin par, daría al villancico.

Los astros y los mundos remotos a través del telescopio de Angel Crespo. Y la hazaña del hombre que circunda por vez primera el planeta Tierra, anticipado en su poema «La vuelta al mundo» cuando la proeza se creía imposible. Los versos nacen con rapidez de operación mágica. Siempre el mismo fulgor vital, siempre la esencia esquematizada, siempre él en su obra. No podemos hacer punto final y firmar tranquilos. Mucho se ha dicho. Y mucho, mucho más dirán de él los años venideros. Porque él, que brotó de la tierra manchega, que la cantó, siempre seguirá recreándola mientras aliente. Sólo en el último instante podremos clausurar su crítica, esa elemental crítica que nos marea un poco envuelta en ironías, en cristales y luz, en el color clásico de su espíritu limpio, en la simplicidad y la aparente sencillez. Entretanto que siga, irreductible y puro, sabedor de que sólo así seguirá sirviendo al destino que le trajo a este mundo.—CARLOS DE LA RICA.

CRONICA DE POESIA

Todas las tendencias, vastas, ricas, no aún en trance de total madurez, presentes en el libro anterior de Carlos Barral (*Metropolitano*, Santander, 1957), se hacen ahora seguras y redondas, al tiempo que cobran peso y evidencia en el nuevo volumen del poeta (1). Fija y asegura éste lo que ya debía estar presente de algún modo en *Las aguas reiteradas* (Barcelona, 1952), primera entrega poética de Barral, y apa-

(1) CARLOS BARRAL: *19 figuras de mi historia civil*. Col. «Colliure». Barcelona, 1961.

recía luego tan evidenciado en *Metropolitano*. La indudable ventaja de *19 figuras* sobre el volumen anterior consiste, de una parte, en el buen resultado del proceso de consolidación y realce que de los mejores y más interesantes elementos de *Metropolitano* se advierte en el nuevo libro, por otro lado, quizá más considerable aún, el hermetismo o el excesivo rigor mental del volumen previo deja paso en éste, sin pérdida alguna de calidades o exigencias, a un tono poético no menos notable por más llano y humanizado. *19 figuras de mi historia civil* es un libro inmerso en las aguas vivas del sentimiento (en el mejor y mayor sentido de la maltratada palabra), mientras que *Metropolitano* sólo se trataba de una pura, y sin duda interesante, obra mental, casi más procedente de las lecturas que de la experiencia, y adobada inteligentemente por una sensibilidad de categoría. En cualquier caso, el hermetismo y el enrarecimiento mental de la poesía tienen siempre una soberana ventaja: la de la eterna posibilidad de abandonarlos, y sirven en la mayoría de los casos, como de cierta y clara manera ha sugerido T. S. Eliot, para enriquecer y defender la obra del poeta durante un período más o menos largo (en la joven poesía española, un caso arquetípico de incursión al hermetismo y enriquecida regresión de él lo está siendo el de Caballero Bonald).

19 figuras de mi historia civil no es, ni con mucho y por suerte, un libro de puros sentimientos. Hay en él un rigor, un bulto de saberes, un lenguaje, una fuerza expresiva contemporánea, que cuentan tanto, al menos, como la rica y directa materia sanguínea de que sus poemas se nutren. Indolente a veces, tajante otras, dueño siempre del tono y la palabra conveniente, justa, Barral se muestra en este libro como un poeta muy rico en experiencia vital y dotado, además, de unos medios expresivos de primer orden. La regularidad cualitativa del volumen me impide hacer aquí distingos entre este o aquel poema, y elegir tal o cual grupo de versos como más representativo y eficaz también parece poco aconsejable en este caso, dada la variedad de cuerdas —siempre memorables, aunque no fuera más que la de recordar, en poesía— que Carlos Barral maneja en *19 figuras*. Otra de las virtudes del libro es también el del libre, no condicionado, sino solamente bien dirigido, fluir de la poesía; lo «social», por ejemplo, aparece aquí en toda su vigencia, porque aparece, salvo en contadísimos versos, en toda su indeliberación, como salvado de todo triste utilitarismo.

La edición de la nueva colección barcelonesa «Colliure», dirigida por José María Castellet, es limpia, sobria y cuidada.

En la ancha tierra de España, para libros de poesía espléndidamente editados, Málaga y Santander. Pocos volúmenes tan logrados, entre la tradición más refinada y la modernidad más airosa, como los que se gastan los Hermanos Bedia en la única ciudad portuaria de Castilla y los que se imprimen en la mismísima alameda malagueña. Allí, a dos pasos del muelle, bajo la sombra interminable de los castaños de Indias y entre las venerables cajas y cíceros de la imprenta Sur, por entre los que viajaron un día de la negrita a la redonda los dedos nerviosos de Manuel Altolaguirre, unos cuantos andaluces amantes de la poesía—Bernabé Fernández Canivell, Angel Caffarena Such, Rafael León— componen, junto a la revista tipográficamente más bella del país, *Caracola*, libros, antologías y fascículos poéticos que, desde el punto de vista editorial, son un dechado de generosidad y clase.

Cuestiones naturales (2) es una de estas joyas actuales de la bibliografía poética malagueña, y los doce sonetos de que consta, complementados con una bella nota final «de los editores» y una exquisita serie de grabados de *La Púrpura*, de Fabio Colonna (Roma, 1616), corresponden ciertamente, en cuanto a belleza formal y gran trato técnico, no carentes de hondura ni de antiacadémicos escapismos, a la riqueza de la edición.

El autor de *El candado, Sobre las horas* y *Port Royal* evade aquí el estrecho corsé del soneto y parece ampliarlo, sin violaciones formales, hasta hacer de él un medio de expresión sumamente suelto y eficaz. Más patéticas que estéticas, estas *Cuestiones* de Alfonso Canales, emparentadas con los mejores sonetos elegíacos de la lengua española —excepto el titulado «Nieve en Málaga», de solo, aunque conseguidísimo, mecanismo estilístico—, denotan una maestría consumada al tiempo que una pulida y dolorida sensibilidad. *Cuestiones naturales* y vivas, es decir, problemáticas y vibrantes, no sureños tiquismiquis verbales, son las que, en efecto, nos trae esta bella entrega poética de los que en principio iban a llamarse *Sonetos ejemplares*. Con ellos y con la ya citada edición de los «Cuadernos de María Cristina», Alfonso Canales ingresa en la poesía española uno de los libros de sonetos más puros y conseguidos de la posguerra.

* * *

El hispanoargentino Anselmo González Climent, muy estimable ensayista, buen conocedor de los mundos andaluces y autor de obras tan atinadas como *Flamencología, Oído al cante* y *Bulerías: un ensayo*

(2) ALFONSO CANALES: *Cuestiones naturales*. «Cuadernos de María Cristina.» Málaga, 1961.

jerezano, ofrece ahora esta voluminosa antología de poesía flamenca (3), cuyo título, pese a las bien fundadas notas aclaratorias del autor, es peligrosamente equívoco. ¿Lo es también el planteamiento mismo de la antología? Entendemos que no, puesto que ha sido concebida con propósitos exhaustivos: desde Julio Herrera y Reissig, los hermanos Machado y los Quintero o Salvador Rueda, los poetas más antiguos que aparecen representados en el libro (se trata, pues, de una selección contemporánea), la respetable cifra de 106 autores que han tocado el tema, debe ofrecer forzosamente una nutrida serie de altibajos. Realzados por los azares de contraste que el orden alfabético plantea, tales altibajos abundan en la *Antología*, y respaldados algunos por nombres tan ilustres en la prosa como el de Pío Baroja, se ofrecen repulsivos engendros poéticos junto a muchas piezas de gran calidad y penetración. No obstante, el claro propósito casi enciclopédico, realmente plenario, de la obra de González Climent, justifica la objeción anterior. Por otra parte, reunir casi cuatrocientas páginas poéticas de apretada tipografía en torno a un tema tan español, trascendente y malentendido, era labor pendiente y obligada. Con minuciosidad excesiva, acaso en ocasiones; con amor, con sabiduría, González Climent la ha emprendido y rematado. No cabe olvidar que la misma liberalidad de criterio, que permite la inclusión de ciertos abominables pasajes, ampara también la de poemas tan aparentemente —sólo aparentemente— distantes del tema como la «Telethusa», de Rafael Alberti, o «Ciudad del paraíso», de Vicente Aleixandre.

El estudio inicial sirve de apoyatura a González Climent para tramar uno de sus espléndidos estudios, abordados con gran vigor y criterio, sobre Andalucía, cante, cantadores, jerarquías y estilos.

* * *

Cuesta convencerse de que Jesús López Pacheco, autor de estimables poemas y de la excelente novela *Central eléctrica*, haya podido caer en el error que supone su último libro de poesía (4). Sólo los de la breve parte titulada «Hace un año éramos dos y ahora somos tres», algunos de «Por nosotros y el amor» y los dos poemas finales del libro, merecen el título de tales. Destella en ellos la indudable calidad básica de López Pacheco; contienen verdad, temblor, poesía, tratados como tales. Todo lo demás no nos lo explicamos. Metros y cortes de canción

(3) Anselmo González Climent: *Antología de poesía flamenca*. Editorial Escelicer, S. L. Madrid, 1961.

(4) Jesús López Pacheco: *Canciones del amor prohibido*. Col. «Colliure». Barcelona, 1961.

pretendidamente graciosa, malogrados por ser quien los intentó una pluma incapaz para este tipo de poesía, no visitada por ángeles ligeros, expresan quejosa y reiteradamente lo molesto que es para las parejas de enamorados no poder pesarse delante de los guardias, al parecer uno de los *leit-motivs* del libro.

Sin embargo, a las respetables pero poéticamente inaceptables efusiones paternales-económico-sociales de «Bolita de carne», sigue desnuda, indudable, válida para todos y felizmente desasida del yo personal, la calidad auténtica que hay y que debe seguir habiendo en Jesús López Pacheco:

De pronto
ha caído la niebla.
Tan cerca como estás
de mí
y que no nos veamos.
Oigo palabras, sí:
«Vida mía, cariño.»
Pero palabras
entre niebla.

El último *extra* de «Papeles de Son Armadáns» (5), dedicado a los nobles y acreditados oficios de la construcción, incluye, con diecinueve preciosas xilografías de Todó y en una muy lograda entrega, poemas *ad hoc,* dedicados a los diversos gremios manuales, de C. J. C., Vicente Aleixandre, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, José María Souvirón, Celso Emilio Ferreiro, Angela Figuera Aymerich, Leopoldo de Luis, Aquilino Iglesia Alvariño, José María Llompart, Angel Crespo, José García Nieto, Leopoldo Panero, Gerardo Diego, Ramón de Garciasol, José María Valverde, Victoriano Crémer, Rafael Santos Torroella y José A. Goytisolo.—FERNANDO QUIÑONES.

UNA PIEZA TEATRAL DE LAURO OLMO

Con el Premio Valle Inclán sobre sus hombros, esta pieza fué estrenada en el teatro Goya por la compañía «Dido» y por una sola vez... Sin embargo, comoquiera que su puesta de largo popular fué un verdadero éxito, se esperaba que pasara a la cartelera con carácter comercial; por fin, tras mucho suspense —suspense del que el autor es inocente— se ha reestrenado en el mismo teatro y por la misma compañía. La obra sigue teniendo éxito. Es un local no precisamente económico, pero la obra tiene éxito; las más de las noches no se llena el

teatro, pero la obra tiene éxito; no vemos *slogans* publicitarios en los periódicos, pero la obra tiene éxito; no escuchamos entrevistas en la Cadena SER, pero *La camisa* tiene éxito; es una camisa zurcida, comprada en el Rastro y con cuello postizo, pero es una camisa que tiene éxito: debajo de esa camisa hay un pecho generoso y capaz; muchos de los espectadores saben que esta camisa cubre también sus pechos; y es que hay pechos de la medida de esa camisa, aunque tiene unas medidas muy curiosas: sienta bien a gentes gruesas o delgadas, a cuellos sanguíneos o desnutridos; es como una llave maestra; pero la camisa está zurcida y tiene el cuello postizo: entonces, los troncos que dan la medida de esa camisa se sienten incómodos. Cuando los troncos se sienten incómodos, prolífera la incomodidad de la cabeza; la incomodidad del intelectual suele —y debe— empezar por la incomodidad de su corazón; sobre el corazón está puesta la camisa. La incomodidad ha subido al escenario, está entre los personajes, los anima, los humaniza, es un personaje más, el más silencioso, pero también el más visible. Cuando cae el telón hay incomodidad: éxito. Hay también entusiasmo, un entusiasmo revulsivo; era la clase de entusiasmo que el autor de *La camisa* deseaba inyectar como una vitamina. Faltan vitaminas en los organismos de los personajes: entonces, el autor, que es un buen prestidigitador, ha extraído del déficit de vitaminas de sus personajes un coeficiente de una vitamina nueva; esta operación médica ha tenido éxito. Por ejemplo, anoche, jueves 23 de marzo, días después del estreno, apenas había un tercio de entrada y, sin embargo, el telón hizo muchos viajes al finalizar cada acto; al final, bravos. Es cierto que los actores fueron impecables, estaban justos dentro de su papel, pero esto tiene una razón simplísima: lo que tenían que decir y que hacer era válido, era verdadero; sólo las buenas obras hacen buenos actores; cuando los actores han llegado a ser buenos, entonces ya pueden transformar en aceptable una obra mediocre; pero éste no es el caso de *La camisa:* anoche, entre la compañíía, había actores jóvenes, principiantes; pues bien, no lo parecían. La causa, repito, es simplísima (una de las causas, al menos): nivelando a unos actores con otros, a unos papeles con otros, había un clima ordenador; una buena obra, una obra incómoda. Yo no quisiera ahora hacer una defensa de las obras incómodas; entre otras causas, porque sería una redundancia. Hace ya mucho tiempo que la estatura de un artista se mide por la cantidad de incomodidad —o de anticomodidad— que haya suscitado. Por otra parte, la incomodidad es varia y, sin embargo, se enlaza; es multiforme, pero desfronterizadas sus diferentes naciones por un común denominador: la gran nostalgia original, el instinto de la felicidad. La soledad

romántica es incómoda, el derrumbe de jerarquías filosóficas implícito en el existencialismo es incómodo, y es también incómodo el desorden inmediato y elemental que la literatura social intenta combatir; pero todas las incomodidades son legítimas, conciliables y progresivas, y el verdadero incómodo lo sabe. Por ejemplo, en *La camisa* hay una escena en que un personaje, el hombre de los globos, se interna hacia sí mismo, se profundiza, comienza a perder la razón: la causa no es ni más ni menos que la muerte, la muerte de su esposa, lo intolerable, lo irremediable, lo mudo. Ese vendedor de globos era hasta este momento un personaje social; de pronto es un personaje metafísico, y técnicamente ya nada tiene que hacer en esta obra; sin embargo, humanamente sigue en la obra, tiene derecho a ello, y la explicación es clara: antes era un personaje social, pero incómodo; ahora es un personaje pasivo (o digamos metafísico, sólo para simplificar), pero incómodo: habla desde la idea de la muerte, pierde la razón, gimotea, se confunde. Esta incomodidad nada tiene que ver con la antigua, excepto en el hecho de que todas las incomodidades son hermanas. Y es significativo que el público, que está asistiendo al desarrollo de una dialéctica social, aplauda la salida del vendedor de globos, precisamente en el momento en que éste desarrollaba una dialéctica metafísica. Es decir: los personajes de *La camisa* no son tesis, no son impugnaciones; son seres humanos, y ello les bastará para constituir la impugnación, los diferentes matices de la escala de la impugnación. Hay otro personaje —Paco, el dueño de la taberna— que no es únicamente un habitante del barrio miserable y un lector de *Pueblo;* es, además, un exacerbado sexual (dicho así, tan de pasada, puede coaccionar la opinión del lector en un sentido: ¿es *La camisa* una de esas obras en las que, para producir un efecto de desorden colectivo y dramático, no se vacila en acumular desgracia sobre desgracia, aprovechando incluso, y *a priori,* especulaciones de carácter biológico, hasta hacer de los personajes simples y desoladoras marionetas? No, por supuesto; con los seres que pueblan la escena de esta obra ocurre que, además de significar una finalidad, ello no obsta para que esta finalidad esté interferida —o habría que decir enriquecida— por principios o consecuencias de tipo patológico por parte del carácter de algunos personajes; al fin y al cabo, la vida es también biología; y respecto a la legitimidad de que ciertas formas de conducta tengan o no cabida lógica dentro del ambiente que Lauro Olmo nos presenta, creo que no debe haber duda: Freud no es monopolio de los ambientes poderosos; los complejos en que la psicofísica y el psicoanálisis laboran se instalan en cualquier ambiente. Por otra parte, al incluir el término «patología» no he intentado, con ello, indicar una serie de anor-

malidades; el comportamiento de estos personajes —concretamente el de Paco, personaje, a título informativo, de los más logrados de la escena; su conducta es absolutamente fiel a su figura— resulta, en fin de cuentas, bastante habitual).

Los seres de *La camisa,* en fin, no están elaborados desde un principio político obsesionante (y qué victoria ésta, en nuestros días, en que la urgencia de determinadas corrientes confunde la vida con una dentadura, y los apetitos humanos, tan numerosos, con un estómago en torno al cual apenas si se ve el resto del hombre), sino que la política que por ellos respira es sólo una de sus atmósferas. Hablan y testimonian, pero también callan y recuerdan; por lo que dicen se averigua lo que desean, pero vivir no es sólo desear, y Lauro Olmo lo sabe —hay varias escenas y frases que dan fe de este conocimiento—; vivir es desear, pero también todo lo demás, y para que los personajes dieran la medida de ese *todo lo demás* no bastaba traerlos a escena y ordenarles que desearan; tenían también que dudar, confundirse, recordar, llorar, culparse, reconciliarse, desconfiar, levantarse la mano, interesarse los unos por los otros (hay en la obra una fraternidad discreta, conmovedora); en suma, los personajes no han venido solos, han venido con sus vidas, y no han venido con su misión, sino con su destino.

Unos personajes, por supuesto, están menos logrados que otros; por ejemplo: Juan, el eje, el fundamento de la obra, resulta, en mi opinión, demasiado reiterativo, demasiado uniforme en su conducta; sin matices. Y esta ausencia de matices no puede ser socorrida por el oficio del actor, pues hay que convenir en que es éste un papel ingrato; su testarudez no está defendida por la lógica, por la contundencia de la palabra; es una testarudez ética que a veces corre el peligro de parecer sólo testarudez; acaso hubiera quedado más sólido con menos apariciones en escena, ya que en principio el autor lo ha presentado casi mudo, y las razones —y la suya es la suprema razón de la obra— están en el reino de las palabras. Cierto que su estado de ánimo es contrario a las palabras; pero ¿por qué ese estado de ánimo *enfocado precisamente de esa muda forma?* A veces da la impresión de que con su heroísmo, con su ética testarudez, quisiera defender a su patrón, y él no tiene que defender su patrón, sino su conducta; no atreverse a admitir la evidencia que se desprende del hecho de que su patrón lo postergue, que en fin de cuentas es una negativa, implica en él una debilidad de principio o una imposibilidad mental de ver claro; pero Juan no tiene derecho a la debilidad permanente, puesto que ha elegido las dificultades, ni tampoco es lógico que aquel que ha sido inteligente para comprender el escapismo de toda una situación masiva no sea inteligente para encuadrar a su patrón en el marco que le corresponde. ¿Por qué

Juan no habla, por qué no defiende su arrogancia? Y en todo caso, ¿por qué hay en la escena, tan insistentemente, un personaje que representa el motor, pero que no se mueve? Considerado de otro modo, podemos admitir que esa permanencia de Juan en escena, unida a su testarudez sin socorro y a su mudez (por supuesto, habla, pero no todo lo que debiera decir), lo acercan al animal, al animal acosado; esto es, sin duda, un triunfo de tesis, pero un triunfo desde el autor, no desde el personaje; así, Lauro Olmo ha cometido con Juan el pecado que Sartre condena: el autor ha actuado desde dentro y desde fuera de su personaje. ¿Es lícito esto? Sartre responde que no; cualquiera puede responder que sí y tener sus razones;. pero, en todo caso, ahí está el resultado: una arrogancia sin madurar o excesivamente madura, a punto de descomponerse. También cabe la posibilidad de que la ausencia de fuerza e incluso de lógica en este personaje haya sido motivada por la autocensura del propio autor —digo autocensura, no autocrítica—. Si así fuera, nuestra crítica ya no podría dirigirse exclusivamente a Lauro Olmo.

Alguna escena hace descender el nivel general: el vendedor de globos (quizá el personaje menos contundente del drama, considerando el alto realismo de casi todos los restantes) suelta su mercancía, se arrodilla, llorando, y dice: «¡Viva España!» En primer lugar, esto es un tópico tremendo; en segundo lugar, es un efecto teatral al que se le ven las orejas; ya dijimos que el efecto no es condenable por principio, pero es que este efecto es altisonante; se puede responder que ese momento, a pesar de su altisonancia o precisamente en función de ella, llega a los más, llega a aquellos que desconocen la alta malicia del escritor nato; pero es que no se trata de llegar aquí o allá, sino de decir para todos algo verdadero (que es lo único que posibilita las llegadas propuestas); en última instancia, educar al espectador —si es preciso arriesgándose a perderlo momentáneamente— es también una obligación social. Servidores del público ya nos sobran, hay muchos y demasiado fecundos. Lo que se necesita es educadores, y, por supuesto, también educadores artísticos.

Por último, he de consignar la impresión de que obras como *La camisa* hacen evidente un hecho: la máxima expresión del arte social es el teatro. Un personaje, por ejemplo, dice: «Estoy harto»; el espectador escucha estas palabras con sus propios oídos y al mismo tiempo ve al personaje, ve la crispación de sus músculos, ve sus ropajes, ve el escenario en que se ha enclavado la frase, *ve* el silencio que la sobrevive, y el espectador piensa: «Efectivamente, está harto.» Ni la novela ni ningún otro género literario (talento por talento, se entiende) pueden dar al lector la misma sensación de profunda simultaneidad que da el

teatro; el lector pone en función únicamente su corazón y uno de sus sentidos; el espectador pone su corazón y, por lo menos, dos sentidos. Además —y esto va muy a favor del arte social— del teatro se participa en masa, en comunidad: un espectador vuelve la cabeza y ve rostros, mira al escenario y sigue viendo rostros, mira a izquierda y derecha y continúa viendo rostros; no hay escape, está sujeto a su raza... Pero éste es un tema para ser tratado con más atención y con mucha cautela.

De la interpretación ya he hablado, aunque quiero insistir en la autenticidad con que fueron representados también los segundos papeles; la dirección me pareció excelente, y el decorado, ajustado a la obra, eficaz.—FÉLIX GRANDE.

NOTAS SOBRE FALLA EN EL ESTRENO DE LA «ATLANTIDA»

Ocurre con frecuencia que la relevante actitud de un hombre frente a determinados hechos atrae hacia ella toda nuestra atención y, en consecuencia, oscurece otras facetas que le son propias. Este desconocimiento trae consigo una equivocada apreciación cuando se trata de catalogar valores dentro del desarrollo histórico, pues por encima de aquellos hechos materializados —es decir, más asequibles al análisis— existen los fundamentos estéticos, filosóficos y sociales que determinan una postura, una preocupación, una finalidad.

Difícilmente llegaríamos a entrever la verdadera personalidad de Falla sin conocer no ya su música, sino los principios constitutivos que caracterizan y valoran su doctrina.

A pocos músicos españoles como a Falla se les ha envuelto en una atmósfera de tópicos que disten más de la efectividad. Estos juicios, como dice Jaime Pahissa en el prólogo a su libro *Vida y obra de Manuel de Falla,* no siempre favorecen al maestro, puesto que le sitúan al margen del gran camino occidental de la música, que va de los primitivos italianos a los modernos franceses, pasando por los románticos germanos. Ciertamente, en la música de Falla hay, ante todo, la preocupación de dirigirse a una universalidad a través de la música española. Si bien sus primeros pasos en la composición los da de la mano del género zarzuelero, un género en boga en aquella época, y, más que español, regional, no podemos incluir estas producciones, de las que más tarde confesaría haber fracasado, en el estudio de su concepto nacionalista. Pedrell no había inyectado aún en Falla sus

ideas, ideas que si bien el gaditano juzgaba estrechas, fueron un germen que más tarde fructificó en su campo. «Falla, dice Federico Sopeña, defiende mejor, con pluma más bella, lo que Pedrell había gritado desde la amargura.» Para Falla ese nacionalismo de Pedrell tiene una proyección de mayor alcance y posee una dimensión que trasciende sus propias fronteras para vincularse, en su momento, a la más recia tradición de la música europea. Es una luz que dimana del pueblo, de un folklore visto a través de la tela sutil de lo esencial, que le permite identificarse con el alma misma de España. Reflejar en la música ese latir, absolutamente ajeno a los atributos de gitanerías y orientalismos que análisis superficiales han querido ver en él, constituye la base del esfuerzo de Falla. En Rusia, el grupo llamado de los «cinco» había iniciado ya el restablecimiento de una música nacional capaz de reconquistar la «libertad y la espontaneidad» de los músicos del siglo XVIII. Parece como si la música, dudando de posibles desvíos en su larga carrera, hiciese un alto que le permitiera obtener una visión panorámica y retrospectiva de sí misma, a fin de corregirse antes de emprender nuevamente la marcha. Francia, con Debussy a la cabeza, aprieta las riendas del fogoso romanticismo, actitud que constituye uno de los hechos más importantes, no sólo para la música francesa, sino también para toda la música europea. Falla saluda estos acontecimientos con el vaticinio más esperanzador para el restablecimiento de lo que él llamaba «fronteras de razas». «Habíamos llegado —dice en su prólogo al libro de Jean Aubry *La música francesa contemporánea*— a un momento en el que esos valores —reflejos del espíritu autónomo de cada pueblo— tendían a uniformarse y confundirse en un algo como fórmula universal, y la música no era el arte que menos sufría de este lamentable estado de cosas.» Por otro lado, Stravinsky, puesta su mirada en un neo-clasicismo, ataca más o menos directamente al impresionismo debussiano: «el misterio es lo que se ignora: ensayemos el no ignorar nada, y, sobre todo, el no encubrir nada».

Tal situación polemista fué perfilando el contorno de dos tendencias cuyos conceptos estéticos ante el arte musical son opuestos: impresionistas y anti-impresionistas. Da muestra de la exasperación conque dichas ideas son defendidas, el hecho de que no sólo se mueven en torno al arte musical, sino que incluso llegaron a tomar posición en el quehacer literario de la época.

¿Cuál es la actitud de Falla ante estos problemas? Al igual que Bela Bartok, Falla no participa de modo directo en tales polémicas, dado que sus búsquedas no son de la misma naturaleza que las de Debussy o Stravinsky. Si aparentemente parece inclinarse hacia el

debussysmo, no lo hace en situación de enfrentarse a cualquier otra tendencia (él mismo confiesa estar de acuerdo con muchos de los programas de la postguerra), sino porque la doctrina impresionista y su consecuencia en la música española hay que examinarla bajo un punto de vista aislado y singular, casi al margen incluso de toda polémica. Debussy y su música española dieron la pauta de lo que debía ser nuestro verdadero arte y desterraron de él el pintoresquismo manido, ese hacer no español, sino «a la española», ese equivocado y estrecho nacionalismo que, como Falla se atrevió a insinuar, estaba presente en Pedrell. Forzosamente, la ansiada universalidad de Falla debía vitalizarse ante el augurio de proyecciones más amplias, de avanzadas que rebasaban nuestros límites en busca de una vinculación en la tradición occidental, y que ya las dos «Iberias» habían iniciado fuera de España.

Vemos, pues, que tratar de situar a Falla dentro de una determinada escuela queda fuera de toda objetividad, ya que como todo auténtico creador repele los encasillamientos rigurosos. El pueblo es la única escuela que Falla admite y proclama. Su mesurada voz defiende la libertad de servirse de cuantos procedimientos sean necesarios para que el arte dé cumplimiento a su único y verdadero fin: provocar todos los matices del sentimiento que caben en el corazón humano. Acomete contra las academias, que toman como modelo y prototipo de sus enseñanzas los criterios de un determinado maestro, de una época, de una forma, anulando así la propia iniciativa del futuro músico. Falla se define admirablemente cuando, respondiendo a la encuesta abierta por «Musique», dice: «todos —se refiere a sus maestros y modelos— los que me ofrecen un camino a seguir para encontrar y para desenvolver los medios técnicos de decir y de hacer lo que me propongo. Esta enseñanza, por otra parte, no es más que relativa, porque una completa identidad de ideas y de aspiraciones me parece imposible en arte». Acertó Falla con una técnica donde el lirismo, la pasión y el brío, estrechamente unidos, supieron encontrar el camino de la expresión más noble, por cuanto dicha técnica fué en sus manos el medio de lograr el mensaje artístico de sus ambiciosas concepciones, de ese lenguaje universal a que aspiraba. Cabal y escrupuloso en extremo, rehuyó siempre todas las fórmulas estereotipadas de fácil y mañosa seducción, los procedimientos que, utilizados por tantos «músicos» de más escasas luces, han motivado una lamentable y equivocada realidad española.

Hoy, cuando las tendencias de vanguardia en la música se inclinan con decisión hacia unas vertientes científicas y matemáticas y donde se conjugan los hallazgos fenómeno-acústicos de espaldas a las bases

tonales, de donde únicamente, y por ley natural e inconmovible, los sonidos pueden cumplir su función estética; hoy, cuando la mecánica y la electrónica han irrumpido con frialdad de acero en un mundo de análisis esquemáticos que hielan la divina chispa del desarrollo intuitivo, siguen viviendo, con iguales lozanía y anhelo de espiritualidad, aquellas obras que, como las del músico gaditano, tomaron su forma en los puros moldes de la belleza. Falla nos ha dejado su música y, con ella, el testimonio más elocuente de una imperecedera doctrina llena de vida y de generosa efusión.—JUAN ANTONIO CASTAÑEDA.

DOS ACADEMICOS

Con muy pocos meses de diferencia, los profesores don Luis Díez del Corral y don José Antonio Maravall han sido llamados a las Reales Academias de Ciencias Morales y Políticas, y de Historia, respectivamente. Y como tienen bastantes afinidades, vamos a glosar brevemente estas dos vidas, en cierto modo paralelas. Ambos son contemporáneos, destacados discípulos de Ortega, catedráticos de Historia de las Ideas y Formas Políticas y de Historia del Pensamiento Político Español en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Central, respectivamente.

Ambos han estado varios años en París, ejerciendo, como consejero cultural, el profesor Díez del Corral—que posee la Legión de Honor—, y como director del Colegio Español, el Dr. Maravall. También son ensayistas de alto bordo y autores de algunas magníficas monografías, además de representantes de un neto señorío intelectual. Fijémonos en estas dos últimas peculiaridades. Si la palabra jerarquía no estuviera tan desvencijada por el abuso irritante, sería cosa de escribir para reivindicarla, con fines primordialmente educativos. Los alevines patrios de intelectual—ya que darles el nombre de aprendices sería exagerado, teniendo en cuenta los ingredientes de sumisión y de heroísmo que late en todo aprendizaje y que la mayoría de los cuales no están dispuestos a aceptar de ningún modo—en su hipercrítica tan frívola como brutal, se dedican ahora, por ejemplo, a criticar el ensayo. Dicen que es poco firme; ellos quieren sólo rigor, exactitud. Caro Baroja hace algún tiempo arremetió también contra el ensayo basado en idénticas razones, sólo que, dichas desde su prestigio, suenan de modo diverso.

Sin desconocer los peligros del ensayo—el ensayismo precisamente que muchos usan casi con exclusividad en sentido peyorativo—,

hemos de reconocer, ante todo, que la moderna literatura española es predominantemente ensayista. Toda la generación del 98, desde Unamuno a las prosas de Machado, pasando por Maeztu íntegramente. Y todo Ortega, podríamos decir, y el Marañón literato. Y d'Ors. Costa y los regeneracionistas. Y algo de Pedro Salinas...; para más información, consúltese la Biblioteca de Ensayistas Hispánicos que dirige don Pedro Laín.

Pues bien; yo me atrevería a proponer a los que tan mal concepto tienen del ensayo que se enfrentaran honradamente con la obra de estos dos hombres. Porque los deseos polémicos podrían aplacarse plenamente al considerar que ambos también saben hacer precisa, concienzuda investigación. Libros como *El liberalismo doctrinario,* de Díez del Corral, que es seguramente la mejor obra sobre dicho tema, como creo lo reconoció el suplemento literario de *The Times. El concepto de España en la Edad Media,* que es ejemplo de la benedictina laboriosidad del profesor Maravall, hablan elocuentemente de cuanto afirmamos.

Díez del Corral ha publicado en 1954 *El rapto de Europa* (una interpretación histórica de nuestro tiempo), que va camino de editarse en siete idiomas, entre ellos el japonés, y que ha sido calurosamente elogiada por nombres como W. Röpke, Toynbee, Siegfried, Coplesto, Denis de Rougemont... El libro ha llegado en un momento sumamente oportuno: la minuciosa elaboración a que estuvo sometido ha sido bien pagada. En él se mantiene la tesis de la expropiación —el rapto— de la cultura europea por los pueblos no occidentales. Es una obra de síntesis hecha con garbo y manejando una bibliografía de primer orden.

Otras facetas del profesor Díez del Corral se ponen de manifiesto en ensayos como *La función del mito clásico en la literatura moderna,* que exige ser conocedor de dos amplísimos mundos literarios; en esta línea se encuentra alguna de sus intervenciones en la Fundación Pastor de Estudios Clásicos. En interpretaciones del paisaje como *Mallorca* (premio nacional de literatura en el año 1942) o sus páginas sobre Ronda; en sus traducciones del *Archipiélago* de Hölderling... o sus *Ensayos sobre Arte y Sociedad,* ya que comparte con el profesor Maravall un sólido conocimiento de la pintura: recordemos la obra de este último sobre *Velázquez y el pensamiento moderno.*

Timbre de honor también para el profesor Del Corral es su labor en la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Políticas, que surgió de la nada y hoy debe de ser la mejor de su especialidad en España. Ritmo rápido y de alto nivel. Actualmente el profesor Del Corral trabaja en una extensa obra sobre tema tan sugestivo como actual como es Tocqueville.

Maravall se debió dar a conocer por sus trabajos en la última etapa de la *Revista de Occidente,* de tan gran importancia en la vida intelectual española. Algunos de sus artículos los hemos subrayado emocionadamente en nuestra adolescencia. Trataba sobre la conquista del sí mismo y se rotulaba briosamente *Incitación al Destino.* Maravall hacía críticas de libros variados, lo que probaba ya una amplitud de horizonte, característica de la avidez cultural de todo el orteguismo. Hacia la mitad de la cuarta década publica *Los fundamentos del Derecho y del Estado,* obra densa y que moviliza en favor de su tesis a lo mejor del pensamiento contemporáneo. En Maravall, que tuvo altos cargos en el Ministerio de Educación Nacional y fué catedrático de Derecho Político, vemos una evolución clarísima hacia la Historia, de la que por añadidura ha sido finísimo teorizador en una de sus últimas obras, *Teoría del saber histórico,* que publicó hace muy pocos años la Editorial *Revista de Occidente.* En ella expone una teoría de la Historia como liberación, de claro sabor orteguiano.

Para conmemorar el centenario del César Carlos publica un extenso trabajo sobre su pensamiento político en la colección del Instituto de Estudios Políticos, del que, al igual que su colega, es uno de los más activos miembros. Hace ya muchos años dió a la estampa *Teoría española del Estado en el siglo XVII,* que se acaba de verter al francés, prologado por Pierre Mesnard, autoridad en Ciencia Política. (Sería muy de desear una reedición de esta obra, completamente agotada, y también que su autor se decidiera, si no está ya en ello, como suponemos, a escribir una Historia del Pensamiento Político Español, obra de gran envergadura, desde luego, pues no hay ninguna, y cuya importancia, por tanto, es inútil ponderar.) Otras trabajos suyos son *El humanismo de las armas y de las letras en el «Quijote»* —el autor es catador de nuestros clásicos—, ediciones de obras de tratadistas políticos; así, por ejemplo, su introducción al *Discurso sobre el origen de la Monarquía y sobre la naturaleza del Gobierno español,* de Martínez Marina, y fecundo articulista de temas de su especialidad.

Cuando joven, deslumbrado por el atractivo de Ortega como tantos otros, se le acercó, y el maestro le puso una incitante dedicatoria en uno de sus libros y que sentimos no recordar textualmente (lo cuenta el propio interesado en el noble artículo que dedicó a la memoria de su maestro en el número homenaje de la revista *La Torre,* de la Universidad de Puerto Rico). Venía a decir que para un día ser resorte hay que estar enrollado, presionado sobre sí su tiempo. La dedicatoria magistral ha sido plenamente cumplida.

Habíamos indicado que diríamos dos palabras sobre el señorío de ambos colegas. Todavía recientemente, al publicar un artículo en honor

de un gran señor de nuestra Universidad, don Ramón Prieto Bances, catedrático de Historia del Derecho de la Universidad de Oviedo, que se jubiló hace un año, me permitía afirmar con pleno conocimiento de causa, dado mi excesivo peregrinaje académico, que nuestra Universidad era deficitaria de señorío. Algunas de mis afirmaciones pareció excesiva a una autoridad académica. Sin embargo, la realidad está ahí. Y el hecho mismo de que actitudes señoriales como la de los profesores citados destaquen tanto, prueba lo que decimos. El catedrático, empujado por la masificación o dejándose llevar por los malos hábitos contraídos en tiempos de económica penuria, se ha convertido en funcionario —salvadas todas las nobles excepciones que se quieran— para el que ya sabemos que, en general, lo supererogatorio sobra. Y esto, la amabilidad cotidiana, el don de consejo y de ciencia, la invitación al diálogo... es algo de que el alumno está codicioso y que todo el que tenga *venia docendi* debe ofrecer copiosamente.

Ahora que empieza a penetrar en España el neopositivismo, que desde la lógica va invadiendo muy diversas ciencias del espíritu; ahora, cuando la sociología se hace necesariamente quizá pero indiscutiblemente árida con tanta gráfica y estadística, es la hora de regocijarse con los continuadores más destacados de la mejor tradición ensayística española. Los que nos harán abrir libros apetitosos, bien escritos, actuales, y no echarnos a la cara símbolos y álgebras, formalismos desorbitados que llegan fácilmente a la informalidad y que nos fuerzan a ejercitarnos en la lectura del escrito cifrado, para usar la terminología de Jaspers, si queremos que no se nos caigan inmediatamente de las manos.

Incitamos a los Académicos electos a que sigan siendo fieles a su destino —nuestra mejor enhorabuena—, y que es a su vez el muy egregio de incitar a otros a cumplirlo. Y hasta en las mismas Academias, desde dentro, colaborar a realizarlo.—G. C.

Sección Bibliográfica

Ballesteros Gaibrois, Manuel, y Ulloa Suárez, Julia: *Indigenismo americano*.—Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1961. 395 páginas más 8 mapas y numerosas fotografías.

Para quienes nos dedicamos a los problemas del americanismo, considerados en su versión propiamente antropológica y sociológica, este libro debe ser saludado como una magnífica contribución al planteamiento de los mismos. Las cuestiones aquí tratadas cubren una panorámica sumamente amplia, pues integran tanto el estudio de las áreas de cultura indígenas en su situación contemporánea y antigua, como también el estudio histórico de sus interrelaciones generales a partir del enigma cronológico que plantean sus orígenes más remotos.

Dentro de este inmenso temario etnohistórico que enfrenta el americanismo desde los puntos de vista biológico y cultural, tenemos también el del llamado problema indígena, problema sobre el cual disponemos de bibliografía ciertamente abundante. Sin embargo de ello, escasean los manuales que, en cada caso, nos permitan orientar la investigación americanista en términos tanto del estudio de procesos y estructuras de área, como en términos de la formación de una teoría sistemática de la cultura indígena americana.

La obra que aquí presentamos expone el problema indígena en sus bases actuales de planteamiento y establece las cualidades y contenidos históricos principales que lo descubren propiamente como problema. En ese sentido Ballesteros y Ulloa han seguido en la redacción de esta obra un criterio específicamente etnocultural, criterio que les ha permitido polarizar su planteamiento del indigenismo dentro de una perspectiva y lenguaje característicos de los empleados por la antropología científica. Esta condición básica de la obra de que nos ocupamos les permite caminar con paso seguro sobre el intrincado bagaje de problemas que constituyen la ciencia que estudia el indigenismo americano.

Ballesteros y Ulloa describen la situación del indio americano como determinada por varios factores diferenciales de tipo étnico-cultural, el primero de los cuales es su adaptación histórica a los diversos medios que ocupa, y el segundo, sus relaciones específicas con el mundo cultu-

ral del indígena mismo en el pasado, con el español y el europeo a partir del siglo XVI y con el mestizo y los criollos en términos de las sociedades nacionales americanas.

Conforme con estos criterios, Ballesteros y Ulloa conciben, acertadamente, como no uniforme la situación del indígena, y según esto en América existen varios estratos culturales indígenas y diversos modos de integración del indio con el mundo. Entendido así el problema indigenista, resulta entonces que todo el enfoque del mismo adopta las premisas metodológicas propias de la antropología cultural, como son la pregunta y respuesta condicionales sobre los orígenes del indio americano, la cronología relativa de su antigüedad, la distribución espacial de sus etnias por todo el continente y la clasificación de sus culturas por medio del principio geográfico de las áreas, todo ello basado en los materiales extraídos de las mejores aportaciones de la antropología americana de campo.

Por ejemplo, la mapificación etnocultural por áreas, debida a la influencia del antropólogo norteamericano Clark Wissler, creador del concepto e investigador de la cultura indígena siguiendo sistemáticamente esta categoría taxonómica cultural, está presente en el trabajo de Ballesteros y Ulloa, con lo cual la disposición de los materiales gana en claridad descriptiva y en capacidad clasificatoria. Los mapas de distribución cultural y étnica del indio americano expuestos por Ballesteros y Ulloa suponen, por lo tanto, un método expositivo muy eficaz para que el lector pueda obtener una conciencia clara acerca de *qué* es el indio y de *cómo, cuándo* y *dónde* es como es, principios éstos que han permitido al americanismo cobrar confianza en sus medios y le han llevado posteriormente a la creación de una teoría del indio americano. Esto es lo que han hecho Ballesteros y Ulloa en este excelente planteamiento del indigenismo como problema.

Una parte de la obra está dedicada a la discusión de los aspectos demográficos que se refieren a la población indígena americana y a su distribución espacial en términos estadísticos. Para ello siguen a Rosenblat, uno de los autores que mayormente se ha ocupado de estas cuestiones, y asimismo realizan Ballesteros y Ulloa una exposición de lo que debemos entender por indigenismo. Para ello recurren a los argumentos culturales como condicionadores del mismo y definen al indio y lo indio por sus formas de vida y por el planteamiento de su unicidad comunitaria, que les permite distinguirse a sí mismos como diferentes de los demás grupos culturales y que les hace así sentirse sólo miembros de su propia comunidad diaria de convivencia.

La problemática referente a la situación cultural y biológica del indio en relación con las culturas nacionales hispanoamericanas es pues-

ta de relieve desde el punto de vista del relativo grado de indianización o de mestización que ha obtenido hasta ahora y de la perspectiva relativa que demuestran las etnias indígenas en cuanto a su supervivencia biológica medida en función de su crecimiento y decadencia demográfica, según los casos específicos y la región geográfica que se estudie.

Sobre este particular, Ballesteros y Ulloa ponen de relieve la importancia del indigenismo científico y la preocupación de cada país hispanoamericno en el sentido de dotar a su política indigenista con un criterio sistemático de aplicación integral basado: 1, en la mejora de sus condiciones de vida; 2, en el respeto a sus tradiciones culturales, y 3, en la aculturación programada. Esta finalidad vienen a cumplirla los Institutos Indigenistas y de Antropología que operan en aquellos países sobre las minorías indígenas, cuyo número es, en totales aproximado, de unos 30 millones de individuos.

El carácter del movimiento indigenista visto a través, básicamente, de las políticas seguidas hasta el presente por los Gobiernos americanos constituye una de las preocupaciones de este libro, y para ello Ballesteros y Ulloa examinan el problema en cada país en términos de las actitudes nacionales y étnicas existentes hacia el indio y en términos de los resultados históricos obtenidos. En todo caso se trata la cuestión indígena desde el punto de vista político, social, económico y étnico principalmente, y para ello acuden al planteamiento de las actitudes que gobiernan y han gobernado las relaciones entre indios, mestizos y europeos o españoles.

Por último, y como una necesidad para el conocimiento cronológico de lo que han sido los pasos del indigenismo como programa y como acción de trabajo directamente emprendido sobre las poblaciones indias, Ballesteros y Ulloa reproducen los diversos acuerdos y legislaciones interamericanas existentes a través de los congresos, seminarios científicos y conferencias tenidos en esta política, como una presentación de bibliografía sobre el problema hasta 1950, lo cual permite que nos situemos en seguida ante uno de los libros que mayormente pone al día la cuestión del indigenismo, problema éste sobre el que hemos insistido en otras ocasiones y desde diversos ángulos y que aquí Ballesteros y Ulloa han planteado con evidente objetividad y acierto discursivo.

En nuestra opinión, este libro expone claramente los caracteres que constituyen el problema indígena y los sitúa dentro de aquella perspectiva que le hace ser obra de consulta necesaria en todo estudio que se emprenda sobre indigenismo en el futuro.—CLAUDIO ESTEVA-FABREGAT.

GABRIEL MARCEL: *Filosofía concreta.* — Madrid, «Revista de Occidente», 1959.

Filosofía concreta es el título castellano de una obra de Marcel que, en lengua original, se titula *Du refus à l'invocation.* El traductor ha elegido el título de uno de los trabajos que se reúnen en este volumen. Nombraremos algunos: «El *ser* encarnado, punto central de la reflexión metafísica», «Pertenencia y disponibilidad», «De la opinión a la fe», «La fidelidad creadora», «Apreciaciones fenomenológicas sobre el *ser* en situación», «Meditación sobre la idea de prueba de la existencia de Dios», «Situación fundamental y situaciones límites en Karl Jaspers», etc.

Marcel nos quiere dar en su *Esbozo de una filosofía concreta,* una especie de descripción del *caminar del pensamiento.* No se puede aspirar a ir más allá de una descripción didáctica, a la que, por lo demás, amenaza siempre el fracaso.

¿Ha existido alguna vez en la historia una filosofía concreta? En realidad, cada filósofo pensó concretamente; pero luego las «escuelas», los «ismos», esterilizaron esa concreción, la explotaron y degradaron. Así, habría que oponer siempre: cartesianismo *contra* Descartes, kantismo *contra* Kant, platonismo *contra* Platón, etc.

La primera exigencia de una filosofía «concreta» es la repulsa de los «ismos» y de la «escolarización». Esta *postura* ha tenido como consecuencia, en Marcel, la ausencia de sistema: la forma en que fueron apareciendo sus libros y su propia composición hablan de esa ausencia de sistema. Su filosofar es una *investigación,* donde el término no aparece nunca.

Por eso no puede decirse que la filosofía sea «patentable», roturable. «El filósofo es lo contrario de un propietario... He aquí por qué me ha ocurrido escribir tan a menudo: sería necesario examinar, profundizar, prolongar... Mi preocupación no era —dudo que lo sea jamás— explotarme a mí mismo.»

Pero esto no es más que un *requisito* para la filosofía concreta. ¿En qué consiste ésta? ¿Qué significa filosofar *concretamente?*

No significa, por supuesto, volver al empirismo. Para Marcel no existe nada más nocivo, en la filosofía, que el «espencerismo y lo que de allí se deriva».

Significa filosofar *hic et nunc.* En general, se filosofa desde la *historia* de la filosofía. Cuando el problema llega al *hic et nunc,* ya está viejo y decrépito. Marcel piensa que la filosofía —el filosofar *propio*— es presupuesta por la historia de la filosofía y no al revés. «Quien no

ha vivido un problema filosófico, quien no ha sido oprimido por él, no puede de ninguna manera comprender lo que este problema ha significado para los que lo han vivido con anterioridad.» La filosofía concreta parte de la *mordedura* de lo real: «Quien filosofa *hic et nunc* es, podríamos decir, presa de lo real; jamás se habituará completamente al hecho de existir; la existencia no es separable de un determinado asombro. Por ello está cerca del niño...»

La negación de la filosofía es la «habituación» a la realidad. No aprehendemos lo real sino a través de «una especie de *choc*». Pero éste, si no se da de modo intermitente, ya no existe.

El origen de la filosofía es —para Marcel— la experiencia viva y no ese *punto de partida* más o menos abstracto que se da en la mayoría de los filósofos. Al *cogito* idealista Marcel opone su teoría del *espíritu encarnado* —«situación de un ser que aparece como ligado a un cuerpo»—. La *encarnación*, «propiamente hablando, no es un hecho, sino un dato a partir del cual un hecho se hace posible. Mientras que entre el *cogito* y un hecho cualquiera existe quizá un hiato imposible de llenar». Desde el *cogito* no alcanzamos al *ser*.

Entre el *yo* y el *ser* —en el cual y por el cual, según Marcel, vivimos y somos— debe existir una continuada *tensión*, creadora y siempre renovadora.

El *ser* —el «inagotable concreto»— nos conduce al *tú* absoluto. Para evidenciar esto, Marcel se sirve de la pregunta «¿Quién soy yo?». La pregunta significa también esto: «¿Estoy yo cualificado para responderla?» Toda respuesta que provenga *de mí* es dudosa de por sí. Si pregunto a otro, su respuesta ha de ser discernida por mí. Pero ¿puedo yo, efectivamente, discernirla? Se requiere, pues, un *juicio absoluto*.

La pregunta queda así anulada para convertirse en *llamada*, en *invocación*. Pero yo no podría invocar y llamar si no sintiera que en lo más interior de mí mismo hay algo —Alguien— capaz de responder.

Entramos en uno de los núcleos más esenciales del pensamiento de Marcel. ¿Debo exigir la *respuesta*, debo *comprobarla*?

Si se tratara de un problema, sí. Si se trata de un misterio, no. «El problema es algo con que nos encontramos, que nos corta el paso. Está entero ante mí. Por el contrario, el misterio es algo en donde me encuentro metido, cuya esencia, por consiguiente, es no estar entero ante mí.» No debo, por tanto, exigir respuesta al *tú* absoluto: éste no está entero ante mí, me envuelve y me sobrepasa.

La problematización está en función «de mi experiencia, de *mi* sistema... y, en último análisis, de *mi* cuerpo». Pero el misterio se refiere siempre a un orden que no cabe en mi experiencia y en mi

sistema, sino solamente en un pensamiento con el que no puedo identificarme, pues me rebasa y trasciende. Por eso, Marcel habla del *misterio del ser.*

El *ser* no es un dato inventariable, capaz de ser contabilizado. Sólo puede ser *reconocido,* confesado, proclamado. Los datos —el problema— componen el *haber.*

La diferencia entre *ser* y *haber* puede iluminarse con una experiencia. Examinemos, por ejemplo, la diferencia con que viven un paisaje dos hombres: uno vive en él, participa de su fuerza viva e *inagotable;* en cambio, otro entra en él acuciado por la curiosidad —busca datos—, y al momento, agotadas las experiencias, se ha aburrido y ha sentido tedio.

El *haber* desemboca en tragedia. El *ser* habla de esperanza, no es inventariable, sino al revés, inagotable.

A la luz de estas reflexiones, Marcel estudia el sufrimiento, la ausencia y la muerte. En estos tres casos, lo problemático y la comprobación deben ser desechados. En estos tres fenómenos —dolor, ausencia, muerte— habría que identificar *duración* y *realidad;* es decir, lo real depende del tiempo; sin él no adquiere su perfil definitivo. El sufrimiento, la ausencia y la muerte no están *enteros ante mí,* me sobrepasan. Esto exige —como actitud— la *disponibilidad.*

Marcel pone el ejemplo del que sacrifica su vida por alguien y de aquel otro que se suicida. «El sacrificio es una *adhesión.* El suicidio es esencialmente una dimisión.» El que se sacrifica se echa —diríamos gráficamente— en brazos del ser. Por eso dice Marcel que no puede haber sacrificio sin esperanza. El suicida corta el posible acto creador que podría surgir en su existencia.

Ya puede imaginar el lector el interés de los capítulos de esta obra, si sus temas son tratados de un *modo concreto,* si son abordados con la *tensión* que despierta la mordedura de lo real.

Una filosofía concreta, la que cuenta con el misterio ontológico —el *inagotable concreto*—, debe estar, según Marcel, imantada por el cristianismo. «Cuanto más profundamente penetramos en la naturaleza humana, tanto más nos colocaremos en el eje de las grandes verdades cristianas.» Esto sucederá, aunque el filósofo no sea oficialmente cristiano. Cuando se filosofa de un modo concreto presentimos una *luz,* sentimos un estímulo y una «quemadura agradable»: la quemadura agradable del Tú de Dios, del *Tú* de Jesucristo.—Romano García.

POESIA DE LEOPOLDO DE LUIS (1)

Leopoldo de Luis nace en Córdoba en mayo de 1918, en la agonía de la primera guerra mundial, prólogo de una tragedia aún sin rematar. Su infancia y adolescencia son vallisoletanas. Por fin se radica en Madrid, donde termina sus estudios de bachillerato y pedagogía. Acabada la guerra civil española—después de sus días africanos—se pone a trabajar en el ramo de Seguros. En 1946 aparece *Alba del hijo,* su primer libro importante. Colabora en revistas literarias españolas y americanas. Tesoneramente—Leopoldo de Luis es un hombre de voluntad consciente, de continuidad y carácter; digamos, de paso, para retomarlo en su día, que el intelectual, cuando tiene inteligencia, no siempre ostenta carácter moral—, tesoneramente, repetimos, el poeta se hace trabajo a trabajo, sin que se le ahorre un paso, como a nadie de su generación temporal y espiritual. Destaca en la crítica literaria por su probidad y entendimiento, como atestiguan las colecciones de «Insula» y «Poesía española». Actualmente es el crítico de poesía de una revista de tan cuidado y riguroso tono intelectual como *Papeles de Son Armadáns.* Sus artículos en la prensa venezolana son acogidos admirablemente, hecho que se ignora entre nosotros, pueblo de flojos lectores, de estancamiento más que de tradicionalidad—que es curso, continuidad, entrega—. Entre nosotros—con las excepciones que son notorias en el mundillo literario o del pensamiento—se prefiere el prejuicio holgazán a la información trabajosa. Por eso damos explosiones vitalísimas, si se quiere, no obra regular y continua: lo testicular sustituye a lo pensamental, don Juan a Fausto. Esto, en principio, es un hecho al que no podemos ahora sacar sus consecuencias.

Leopoldo de Luis se las bandea tan guapamente con las prosas y los juicios, prueba de la verdad de un poeta, de no quedarse en mero receptor de onirismos, subconsciencias, acumulaciones, informes, aún no convertidas en criaturas estéticas. En esta ausencia de pensamiento sensibilizado se funda el agotamiento de los poetas meramente sensitivos, que dan un delicioso libro juvenil y luego viven de sus rentas. El sentimiento envejece—piel del poema—si carece de osatura inteligente. Así queda el pingajo de esas bellezas a las que el tiempo no sacó a relucir la nobleza, la bondad, la gracia o el hijo, sino la animalidad consumida.

La trayectoria, en lo geográfico, de Leopoldo de Luis, va de la periferia al centro: Andalucía, Castilla y el resumen español que es Ma-

(1) LEOPOLDO DE LUIS: *Juego limpio.* Colección «Palabra y tiempo», número 5. Madrid, 1961.

drid, donde vivimos todos los provinciales y algunos madrileños. Lo cordobés, lo castellano y lo central le adensan, prestándole claridad y concentración, gracia y gravedad. Y formalidad clásica. (Su primera entrega notoria de poesía se titulaba *Sonetos de Ulises y Calipso*, (1944). Una característica deluisiana es el respeto a la forma, a la obra bien hecha, tarea en la que resulta maestro, cuidador del detalle, del buen remate artesano. No se trata del verso encofrado, como en los adredistas que escriben por matar el tiempo, por juego y técnica. La forma, en Leopoldo, es la necesaria para que cada realidad esté individuada y no se pueda confundir humo con humo. Su formalidad es el límite que da perfil, frontera al grano, a la criatura, al poema: respeto a las leyes de la estructura interna, enderezada a un fin.

Leopoldo es un hombre serio, responsable, atento, en vela, seguro. Como en los versos de Machado —una de sus devociones poéticas—, con su dinero limpiamente obtenido, santificado por su esfuerzo, paga la tela que le cubre y el lecho donde yace. Sobre sus hombros dignos gravita la casa y la familia. Por su cuenta, Leopoldo ha dicho de la moneda, del dinero, poder maléfico en sí, fuente de posible inmoralización, elemento necesario si va teñido de trascendencia, sudor y fatiga cumplidores:

Vale lo que el esfuerzo acumulado
contra los materiales. Sólo es pura
cuando la mancha esa verdad, la funde
ese esfuerzo diario, la reacuña.

Leopoldo de Luis es un trabajador, no un señorito ni un zángano de tertulia y maledicencia. Tampoco es un hijo de papá o un azaroso heredero sin merecimientos. Canta por obligación y por decencia, porque su trabajo de pan llevar, de honrado derecho a la verticalidad bastarían para llenar de grandeza una vida. (Por eso sabe y puede cantar sin rubor a Luis —y en él a todos los trabajadores manuales—, el carpintero de al lado de su casa.) Leopoldo se justifica en el verso, se salva en él. Su poesía es un precioso excedente de generosidad, puerta a la luz que abre a quienes no pueden hacerlo por sí.

Leopoldo de Luis, formado, culto, vivido, laborioso, vive en este mundo y entre las cosas, entre las santas cosas —«no soñar»—, entre los hombres que sufren sin razón natural, por injusticia y desorden moral que nos comerá si no se remedia. Como su frecuentado Calderón, Leopoldo puede preguntar legítimamente, porque él no es causante del mal, sino paciente:

¿Qué injusta ley condena
que muera el inocente y que padezca?

(De «El médico de su honra».)

Leopoldo es hombre de faena y hogar, de meditación y madrugada, que sabe encontrar en la cotidianeidad la maravilla de lo trascendente, de lo religado, de lo solidario: el milagro de la luz, el color, el sonido, la continuidad, la paz del alma. Ya en *Huésped de un tiempo sombrío* título históricamente aclarador, decía del amor lo que vale para su preocupación y su poesía:

Será con ese arte de la vida diaria,
con esa poesía que hay en lo cotidiano,
esa oscura armonía del alma solitaria,
esa sorda belleza del primor artesano.

Ya tenemos una primera aproximación a Leopoldo de Luis: un hombre de nuestro tiempo —actualidad que es continuación, suma y sigue, añadidura, no merma—, que vive por sus manos y hace poesía de lo que siente y padece, de lo que le ahoga y le esperanza. Un hombre que tiene un temblor emocionado al hablar —sobre todo al decir sus versos en público—, como un borbotón de alas, aun sin la libertad del vuelo, como quien esforzadamente, varonilmente, domeña una cuadriga y la obliga al ritmo, a la brida y la espuela, al camino recto, al marchar concertado. Leopoldo de Luis lucha con un huracán vital, con un fuego que le conturba, al que mete en forma, en criatura poemática. De ahí que bajo el mármol de su verso caliente tanta cordialidad: Leopoldo de Luis es un clásico —orden, claridad, delimitación— que trabaja encendidos materiales románticos. (Metales, como le gusta decir. «La edad de los metales» se llama la tercera parte de su nuevo libro, *Juego limpio;* la primera, «La misma herida». Y un intermedio: una canción de claridad, a la que pone música Isidro B. Maiztegui.)

De su vibración sensitiva, transmitida a la carne, nos dice:

que mis labios
azoga un poco cuando al hablar tiemblan
y me pone como un brillo oscuro
en la mirada, si os dais cuenta.

(«La gota de mercurio.»)

Comparad ahora los versos citados de *Huésped de un tiempo sombrío,* que a nosotros nos parecen definitorios de su poesía, con estos otros de *Juego limpio:*

La poesía, un agua, una luz que a la mano
de pronto viene, desde qué altas fuentes,
desde qué ciegos ríos despeñados,
qué sierras de dolor y amor no cruza,
en qué generadores de entusiasmo
no se transforma.

(«Conducción.»)

Es natural que a un poeta tan humano, tan en la viva historia de su tiempo, le apasionen los problemas del hombre —por otra parte, tema eterno, necesidad de estar en claro, de saber por qué todo «esto»: encontrarse nacido, en un estamento u otro, en un tiempo que rima o que discorda, con unas preguntas u otras doliendo en la carne, pudriendo o sosteniendo la sonrisa—. Así, canta a la patria, como raíz, pasado, presente y futuro —«Patria tierra», «Viaje»—; al hogar, a los padres, a la mujer, al hijo; al hombre entre los hombres, su individualidad y su comunidad solidaria, como en ese poema de tanto amor y grandeza que se titula «Metro Estrecho», o «Un niño», y en un cuarto frente a la perplejidad de estar viviendo, sin saber bien para qué, y a la melancolía noble —no desesperación— de saberse pasando. Releed «La ventana», uno de su mejores logros en *Teatro real,* que concluye así:

Con las manos heridas, la ventana
soñamos construir, a la luz pura,
que nuestro hijo pueda abrir mañana
en esta ciega y hosca arquitectura.

Tomad el pulso a ese viento desvelador y pensativo que recorre *Elegía en otoño:*

Caminamos pisando un corazón de hojas.
Pisando lentamente una esperanza.
Y miramos al cielo. Y abatimos la frente.
Y decimos: Mañana.

Esta melancolía, que se ennegrece de vida dura, se salva en la apelación a *Mañana* («Pero es mía el alba de oro», decía Rubén, para sacudirse el rocío melancólico.) Hay en estos versos, y en todos los de Leopoldo, «desilusión», porque ha ingresado en la madurez, en la faena grave de los constructores que no edifican castillos en la arena, sino que alzan historia. Y prefiere poner un humilde ladrillo, levantar un puente sobre la negrura, a loquear, al delirante esperarlo todo de los dioses, de las rogativas sentadas o de los merecimientos que no

trabajan, sudan y atesoran objetos, obras, compañías. Leopoldo de Luis está en un nobilísimo quehacer, como vemos.

Los anotados temas son los cuatro puntos cardinales de la poesía deluisiana —con su infinita variedad y matices posibles—, servidos en palabra adecuada, solidaria y encariñada. Estas cualidades referidas dan a sus poemas ese gran decoro que les distingue, ese alto señorío de andadura, esa humanidad y protección que nos dispensan, que nos hace encontrarnos seguros a su buena sombra con mejor futuro.

Leopoldo de Luis, hombre cultivado, trabajador de todos los días, en quince años nos ha dado diez libros, que ahí están para el respeto, el gozo y la admiración en las letras españolas de hoy, tan difíciles —aquí hubiésemos visto empezar a los del 98, tan extraordinarios, sin duda, más en lo literario que en lo moral, en algunos casos, como nos dirá la crítica, que ya alborea: maestros de estética, de aula y conocimiento libresco, no de igual conducta y vida a la intemperie—. Y digo difícil a la vida literaria de hoy —entre nosotros y fuera de España—, porque el patetismo del tiempo no deja lugar a mucho más que a defenderse para ir tirando. Y porque todo lo enturbia la propaganda confusionaria y parcial, en cuyo ámbito hace falta mucha fe y mucha entereza para no titubear y para ver entre la maraña. Por tanto, difícil, hermosa, noble lucha la de Leopoldo de Luis, forjador de sí mismo, poeta entre los mejores, a quien los años van aflorando los más ricos metales; jugador limpio en la vida, sin fullerías ni cartas marcadas, sin zancos de publicidad o favor, sin estigmas de adulación capona.

Recordemos aquella voz enteriza, aquel funeral duelo del estremecedor soneto «Muerto mío», de su libro amasado con lágrimas filiales. *El padre,* donde Leopoldo de Luis da una exacta medida de su bondad humana y poética:

La guerra, el hambre, el odio... Día a día,
¿cuánta carne de muerto no devora
la vida, cuánta lumbre, cuánta aurora
no ciega el ala de la tarde fría?

Y sigue tercamente la porfía:
canta para olvidar, la vida. Hora
tras hora va la mano leñadora
talando rama a rama la alegría.

Se oye el golpe en el tronco, cae la rama.
El mar continuo de la vida brama.
Ya sé que a nadie importa, pero es mío

este muerto. Me duele. Lo levantó
a hombros, con esfuerzo, sobre el llanto,
y mi sangre lo lleva en su hondo río.

Y claro que nos importa ese muerto. Por virtud del poema, en ese padre mueren todos los padres, y en él lloramos todos los hijos. Y salimos del poema —la poesía no es un cubileteo circense, malabarismo y a la calle, palabrería de ingeniosidades cobardes para no ir al toro, infantil cerrar los ojos o callar para que desaparezca la realidad— mejores, más hombres, doloridos y hermanos. Y entonces la vida alcanza moralidad y trascendencia. Y nos damos cuenta de que a pesar de los pesares, «llevamos algo divino aquí dentro», como en el verso becqueriano. Y entendemos nuestra alcurnia, y el porqué de que las piedras no sufran. Y bendecimos esta torcedura que chorrea bondad, más importante cuanto más injustamente se nos estruja, porque el hombre cabal es varón de dolores, de responsabilidades y deberes, cargado de culpas ajenas, capaz de destino, luchador ante la fatalidad que le aplasta y le admira.

Leopoldo de Luis se conduele con los desdichados de su época, mas en poeta, no en histérico, en demagogo o enrevesado caritativismo para retratarse y ganar la salvación eterna. (¿Si no hubiese pobres, enfermos, hambrientos, con qué se iban a justificar los que ahora no tienen otra cosa que hacer sino dar mendrugos? ¿Quizá se fomenta por eso la desdicha, materia prima de la salvación de unos pobres diablos que no quieren verse de cara ante su responsabilidad?) El poeta sabe que la miseria, la persecución y el odio son artificiosos, interesados, no imposibles naturales. Respetuoso con las normas —¿quién va a negar la gravitación universal?—, se subleva contra los artificios, contra el desorden moral, contra la confusión del sentimiento, y, por consecuencia, de la razón. (Y la ausencia de razón es locura.) Contra lo inevitable no cabe sino inteligente acatamiento: la vida humana es el cumplimiento de unas leyes, que vulneradas caprichosamente provocan la muerte. Pero no ocurre así en lo social —la sociedad es nuestra imagen y semejanza—, y el poeta se encrespa, toma su verbo de fuego —la espada paradisíaca— y, por lo menos, avergüenza a los malnacidos, a los usurpadores de la alegría, de la gracia, de la hermosura del mundo: a los enturbiadores de la armonía profunda en nombre de un orden, que bien traducido quiere decir: «¡Mi dinero, mi dinero!» Y no saben, como siente el aspeado pueblo, que la mortaja no admite bolsillos. Y los poderosos, poderosísimos, no ven —Dios ciega a los que quiere perder— que son prisioneros de su impropia potencia, vilanos en el vendaval de la historia, nada frívola. (Y si no, echemos una

ojeada sobre el mundo, y como se decía en otros tiempos: «Ojo al Cristo, que asan carne.»)

Esto lo percibe por instinto, por razón poética, por solidaridad el hombre Leopoldo de Luis, conmovido en sus cimientos. Y de lo que vive canta, se desazona, respira por la misma herida —la tuya, la mía, la de todos, sí—, cómo en buena metáfora popular le gusta decir de la poesía. Así pudo cantar, asordando el parche, en *El extraño,* libro para mí tan querido:

Sordamente lo digo. Sordamente,
aferrado con rabia a estas raíces.
Mía esta tierra, mía esta simiente.
Mío este llanto y estas cicatrices.

(«El patrimonio.»)

Propiedad con responsabilidad y honor, carga de vida; como egregio deber; como solidaridad, *Patrimonio,* palabra en la que también hunden sus significaciones otras solemnes realidades: *padre, patria.* Este es el patrimonio del poeta: la herencia y heredad del decoro, de la sangre, de las semillas, del canto y del futuro. Y eso es también lo que reivindica: un esforzado deber, no una parasitaria holganza, no una propiedad animal e inferior de gamella y cosquilleo copulador. Y se le sube al verbo, al verso, una patria oscura, esa delicada florecilla humilde y perenne que una pezuña ciega puede volver al limo hasta la próxima primavera, cuando nace todo verdor y la bestia es abono de los trigos. (Pero los hombres que debían vivir no retoñan, no vuelven con las aves.) El poeta reclama su patrimonio: el dolor, del que nace la conciencia. Si este mundo es un teatro donde se representa la vida, importa mucho hacer el papel con grandeza, por humilde que sea:

Me siento tierra de esa patria y sangre,
me siento de su misma herida,
sequedad de la boca, piel quemada
por sus propias ortigas.

Y añade, asumiendo incluso lo que no le concierne más que al quijotesco, al caballero, al metido a redentor, para no traicionar al mandato de la sangre, al que paga por todos, y mejor cuanto más inocente:

Esta pobre palabra responsable
siento de la verdad, de la mentira
de silenciar el rostro de esa patria,
de no cantar su dura geografía.

Y como el poeta no tiene más que palabras, últimas y primeras palabras, con ellas fabrica su porción de patria: «De indómitas verdades y hermosura», como canta en el poema de *Teatro real,* «Patria de cada día».

Así entiendo yo, en visión general, la poesía de Leopoldo de Luis: material vivo, hervoroso, romántico por lo que hace a la pasión que le recorre, trabajado clásicamente. Por eso admira su perfección formal y calienta su contenido: serena y edifica. O lo que vale tanto: hace bien bellamente, porque pone la estética al servicio de la ética. La poesía deluisiana es esencialmente moral y profundamente hermosa. Y radicalmente española y tradicional: en ella suena el río de Manrique, el borbotón soterraño de fray Luis, el aullar de las raíces quevedianas, la bondad epónima de Machado o el volcánico empentón de Miguel Hernández, que él prolonga. Estamos con esta poesía ante un menester españolísimo, que se echa al camino en defensa de la justicia, la alegría y el futuro, verso en ristre, no delante de ninguna adredería esteticosa que se puede montar mirando al tendido. Aquí se lo juega todo el hombre en el poema y en la tierra como en el cielo. Por este costado la poesía de Leopoldo es religiosa: se ata al vivir de los demás, no es un placer solitario pueril o depravado.

En la misma línea expuesta de su poesía anterior está el nuevo, nutrido y redondo libro, que es *Juego limpio.* Sólo que más puro, con más ahondamiento y transparencia, con mejor palabra todavía, con nuevo respaldo humano. *Juego limpio* es uno de los grandes libros de la posguerra española. Pero vengamos a cuentas.

Juego limpio es una obra de carácter testimonial, de llamada a capítulo a quienes deben entender y obrar —no es que la poesía se justifique en los decretos de la *Gaceta de Madrid*—, porque si el barco zozobra o se hunde, nos vamos todos al fondo, por decirlo en palabras imprimibles: unos, contentos de acabar; otros, con la conciencia amarga, porque los triunfadores injustos tendrán un cuarto de hora final pavoroso, cuando sea imposible la enmienda ni la salvación. (La poesía crea conciencia y hombría, no confortabilidad, nada desdeñable, pero secundaria.) Dice el poeta en unos versos que le retratan:

No me resigno a que las cosas vayan
por la tierra peor que por el cielo.
Para cumplir con mi verdad escribo.
(Perdón si soy molesto.)

Este verso final es muy deluisiano. Leopoldo es un hombre de talante cortés —de cortesía, no de cortesanía—, en la palabra, en el atuendo, en el comportamiento público y familiar. ¿No le hemos

visto en la sonrisa de Ambrosio Spínola en *Las lanzas* velazqueñas, amable sin blandura, pulcro hasta en el trance amargo, sin pedernales ni soles celtibéricos en la boca? Leopoldo de Luis tiene físico perfil goethiano, cara en sorpresa y en espera, la cabeza un poco ladeada del oído derecho para atender mejor, como si escuchase más allá de los fonemas, en el íntimo sentido verbal. Ahora tiene que acusar por amor, y enseña las cartas gentilmente. Lleva un muerto —el que no fué contra su voluntad—, como todos los hombres de su tiempo que no se quedaron en títeres:

> *Soporto humanamente, como cada*
> *uno, mi propio muerto,*
> *y procuro que no me note nadie*
> *el hedor de este triste compañero.*

Delicadamente, no se cree único, por lo que quizá tenga más patetismo su verso. La tragedia única ya no lo es: se torna espectáculo insólito. De todos modos, el dolor de cada cual es incanjeable, aunque pueda endulzarlo la compañía, la presencia amorosa y sanjuanera. Leopoldo se duele justamente. Mas antes de comenzar su intraicionable canto acusatorio, antes de extender el índice del verso, con una tenacidad elemental de lluvia, de mansa llama, de ley de la naturaleza, Leopoldo nos dice, y a más entre paréntesis, para domar prosopopeyas:

> *(Perdón si soy molesto.)*

En este no tener más remedio que decir las cosas —hágase lo que se debe, con todas las consecuencias— reside otra de las características tipológicas de Leopoldo de Luis: es posible que el deber sea duro, antipático, enojoso, arriscado..., pero hay que cumplir con él. Y con grandeza humilde se pone a su faena sin que le distraiga nada, atento a un mandato superior: al de la propia sangre condolida y derramada, sin resentimiento ni susto:

> *Manos, pechos y frentes se levantan.*
> *Y luchan, aman, odian, lloran, cantan.*
> *A golpes van haciéndose la vida.*
>
> *Sumérgete en su mar. De carne y huesos*
> *eres. Somos. Lo mismo. Como ésos.*
> *Y respiramos por la misma herida.*

Sin olvidar la escalofriante complejidad humana, quien ve a un hombre ve a los hombres, en cuanto atañe al denominador común

humano. Pero el numerador le pone cada individuo, es su sacratísima distinción. Somos como ésos, no ésos. Dos pabilos se juntan en una sola llama en la mística metáfora teresiana. El hombre y la mujer, después del misterioso relámpago de la carne, vuelven a su contorno, a ser radical soledad, decaídos de la unidad momentánea. El comparativo *como,* si es una igualdad no es una identificación y menos una confusión. Importa mucho entenderlo, porque luego cada cual se muere y se vive en sí, porque el hombre no es sustituíble, no es un número abstracto, sino una realidad irrepetible. Aunque respiremos por la misma herida —vivir haciendo muerte, en lo individual; dejando hecha o deshecha historia, en lo colectivo—, somos en nosotros; cada cual es cada cual. Aunque seamos —no meramente estar— en sociedad, no al margen, en primitiva e insolidaria historia natural. (El rebaño y sus múltiples formas es otra cosa.) La Humanidad es el paso de la selva —*bellum omnes contra omnes*—, a la civilidad, donde todo es función de todos, no capricho de uno o de un grupo afortunado. La cultura comienza por la superación del gruñido, del gañafón y la emboscada en el diálogo y la mano tendida.

Juego limpio, en su fondo más insobornable, es una confesión. (Donde no hay confesión no hay poesía, aunque pueda existir arte, otro valor de signo menos valioso.) En la peripecia vital del hombre que se confiesa en público puede verse la sociedad en que vive. Y ahí, en su representación de los demás, reside el subidísimo mérito de *Juego limpio.* Con más tiempo podríamos ir marcando caminos y problemas, desentrañando señales de la sensibilidad de hoy, temores y esperanzas. Cuando los sociólogos sepan o quieran leer poesía —el gran documento de la filosofía, también—, se explicarán mejor las variaciones históricas, entenderán más cabalmente la realidad. Uno de los documentos que habrá que manejar será este libro. Libro, entiéndase bien, que es poesía antes que cualquier otra cosa, pero que por ser poesía es mucho más asimismo. Como todo libro representativo, *Juego limpio* es una concentración múltiple de significaciones, de cocciones, un nudo de sentido, un cruce de caminos que llevan al meollo radical del hombre histórico, espacio-temporal, el que sufre en su carne, no el químicamente puro en sus esencias de cháchara filosófica trasnochada.

Entrados en este jugosísimo libro, asistimos al progreso de una vida en la que nos vemos incursos, con sus angustias, perplejidades, desfallecimientos y afirmaciones, que por algo la poesía es oficio de fe, esperanza y caridad, a más de belleza y justicia. El poeta nos dice en «Metro Estrecho», poema importante en la poesía deluisiana:

A veces me pregunto
si valía la pena el trago
y si no hubiese sido preferible
quemar las naves. ¿Era necesario
poner a prueba cada día el alma
del que no se resigna? Y, ¿hasta cuándo?

No os asustéis. El poeta hace «anatomía de sus entrañas». Luego —en *Como otros*— se contestará:

Yo sólo puedo, una vez más, alzarme
con mi verdad que vale una promesa:
«No hay deserción.» Levanto esta palabra
de amor y esfuerzo como viva seña.

Y prosigo avanzando cual si nada
mi corazón sobrecogiera,
mientras contemplo por la tarde herida
caer la luz de una paloma muerta.

Siempre hay una ráfaga melancólica becqueriano-machadesca —y una metáfora arabigoandaluza de raza: «Raza que se *tiene,* no raza a la que se *pertenece.* La una es *ethos;* la otra, zoología», escribió Spengler— en la poesía delusiana, un poco como pararse a escuchar los signos del silencio o del mar en las playas del corazón o de la conciencia. Por eso el poeta no es un iluso, sino un realista. *(Res, ei,* cosa.) Sabe que en cuanto nos dejemos, la selva sumergirá el Museo del Prado o la música de Mozart. La llama del espíritu —perdón por esta palabra tan ambigua, pero vamos de paso— se alimenta de sangre desvelada; el orden respirable de la dignidad descansa en las espaldas de los hombres, no es incumbencia de fantasmas, por muy estofados que anden. Por eso hay que caminar podándose el desaliento, que borra los caminos recién conquistados, haciendo de lo que ya es laberíntico —vivir en el mundo— selva perdidiza y anonadadora igualada por el rasero de la materia bruta o de la muerte bajo la hierba uniforme:

Yo he de añadir ahora
teñida de mi sangre una palabra
al tronco seco de la voz que espera
los sucesivos brotes de mañana.

Y me paro a escuchar: el tiempo,
aire de oscuras ráfagas,
pasa arrancando llanto o música
de mi pequeña rama.

Así, según sopla el viento metafórico, esa terrible realidad de consumirse con todo el conocimiento, suenan las distintas melodías humanas. Mas por encima de todo, confusa, dolorosa, alegremente presentida, la vida es

> *un amasijo*
> *de tierra y sueño y luz que no perece.*

La palabra final del poema y la comenzadora, por debajo del llanto repica esperanza, aunque sea de noche, más cruel noche que la de San Juan de la Cruz. Para probarlo ahí está ese poema tan cenceño y prieto de emociones, *Historia,* otro de los hitos poéticos de Leopoldo de Luis. O *Los árboles,* los humanos árboles.

Pero sería el cuento de nunca acabar. Ahora, si tenéis el corazón a punto, adentraos en este mundo de verdad y hermosura, de conciencia dolorida que es *Juego limpio,* en esa mina de los mejores metales. Yo sólo pretendo suscitar lectores, no sustituir lecturas con mis apreciaciones. Miraos en este espejo. Saldréis mejorados por la poesía. Quizá os aterréis algunos de vuestra frivolidad. Ojalá. Esa catarsis, esa purga os hará bien, a todos nos conviene:

> *Esta casa de arena puede un día*
> *de repente venírsenos abajo.*
>
> *Son nuestros mundos sólo montoncitos*
> *a merced de que sople un viento airado*
> *y alise cruelmente los relieves*
> *que en ilusión y tiempo moldeamos.*

Meditemos. No estamos ante una poesía evasiva, sino ante la valerosa fundamentación de la alegría futura, o todo se vendrá estrepitosamente al suelo, como nos advierte el poeta. Por lo mismo, busquemos el alba con él:

> *No sé si alcanzaré lo que hoy escribo*
> *o será el alba, hijo, sólo tuya.*
> *Pero antes de que el tiempo me destruya*
> *quiero decir que porque vivas, vivo.*
>
> *Quiero creer, y el soplo que recibo*
> *de la vida y la tierra, que refluya*
> *a ti, e igual que el hierro y que la hulla*
> *de esta mina que soy salgas tú, activo,*

potente, vencedor: metal y sueño,
alba y amor, verdad libre y hermosa,
hombre con un mañana puro, ileso.

Hombre avanzando hacia la luz, risueño.
Aunque se hayan quedado ya en la fosa
mis pobres ojos que soñaban eso.

(«Buscando el alba», 2.)

RAMÓN DE GARCIASOL

J. L. ARANGUREN: *La juventud europea y otros ensayos.* Biblioteca Breve. Seix-Barral. Barcelona, 1961. 206 págs.

Dado que el profesor Aranguren es un autor esperado, se echaban de menos nuevos ensayos. Podría temerse que la Cátedra, tan eficazmente ejercida—son cuatro los seminarios por él dirigidos en este curso—restase tiempo a este menester de alta incitación cultural que es el ensayo. Pero no hay que temer: las disciplinas de Etica y Sociología están inmersas en la corriente vital, nada les es ajeno. El profesor Aranguren podrá ser fiel plenamente a sus dos egregias vocaciones de enseñanza oral y escrita.

En este libro se reúnen una serie de trabajos, fruto de esas múltiples presiones de la vida cultural moderna que se ejercen sobre el intelectual y que son las que, al fin y al cabo, en muchas ocasiones, lo mantienen en forma, forzándole a producir obrillas, algunas que se le caen de las manos, consideradas abortivas las más de las veces, acaso, pero que poco a poco van configurando una creación. Sugestiones que a lo mejor hallan con el tiempo más cumplido desarrollo. Es necesario recopilar estas voces dispersas: de lo contrario, para la inmensa minoría de lectores, se podría pensar que no se produce nada. Apartados la casi totalidad de los intelectuales patrios más valiosos de la plazuela periodística, se refugian muchas de sus aportaciones en revistas demasiado especializadas o extranjeras, aunque siga siendo su tema digno de meditación para todos.

El trabajo más largo de este volumen es el que le da título. Fué publicado en el número 33 de la *Revista de la Universidad,* de Madrid, dedicada a Europa. En la caracterización general de la juventud actual se nos dice: «Generación, en resumen, escéptica, realista, inclinada a lo concreto, positivo y privado, utilitario, funcional, técnico..., adulta como pretensión de madurez y prudencia, y de ser

sui iuris. Y a continuación se concretan unas cuantas actitudes clave, partiendo de la contraposición con las inmediatas generaciones. En cuanto a la política, se ha despolitizado, ya que el sumo escepticismo —muy justificado, *Die skeptische Generation* se titula un libro de Schelsky— desprecia las ideologías, los mitos y las retóricas, no estando tampoco dispuestas a dejar que lo público invada el ámbito de lo privado. Desea ardientemente la subida del nivel de vida y la eficacia. Y es partidaria de la Unión europea. Por lo que respecta a la socialidad, se viaja mucho, el *pathos comunitario* de la anteguerra se ha perdido y la amistad tiende con fuerza hacia lo heterosexual. Sobre el amor, el matrimonio y la sexualidad, el autor afirma: «Contra lo que los adultos de ahora —y de siempre— tienden a pensar, la juventud actual es sexualmente sana.» Continúa con fuerte prestigio la fidelidad conyugal, considerándola obligatoria para ambos sexos, según la mayoría de la juventud francesa. Se rechaza el aborto legal, pero el sí a los medios anticoncepcionales obtiene fuerte respaldo.

Nosotros creemos que una de las mayores influencias en este aspecto se debe al creciente influjo de la mujer en la sociedad actual, que de casi estar considerada como una cosa, se ha elevado a persona, sobre todo al lograr su independencia económica, incorporándose al mundo del trabajo. Aunque muchas veces esta autodeterminación de la mujer sea para rebelarse contra su misma condición femenina, tal como aparece resaltar en «El segundo sexo». En la vanguardia de la evolución de las costumbres va la mujer.

«Lo probable —dice el profesor Aranguren— es que, queramos o no, el mundo camina hacia una mayor libertad sexual, pero no al libertinaje ni a la obsesión de lo sexual. En esto como en otras muchas cosas, vivimos una época de transición, en la que se dan todos los extremos.» Y como es interesante para nuestra situación, señalemos lo que hace referencia a la abolición de la prostitución: «...muchos hombres de buena voluntad piden su abolición, pero no advierten que para conseguirla realmente, no hay en el orden puramente humano más camino que el matrimonio temporal (que sin duda parecerá muy bien, pero para lo que hay que arbitrar los medios necesarios, las «salidas» prontas y suficientemente remuneradas)».

En cuanto al trabajo, se prefiere el técnico y se le considera como puro medio, pidiéndosele, sin embargo, que aporte algo interesante. El tipo del estudiante trabajador aumenta de día en día, viviéndose el estudio como una actividad profesional más. La crisis de la Universidad no es ajena a ello. «Sólo una exigua minoría puede seguir viviendo, en los azacanados países europeos, un puro ambiente espiritual y la entrega al ocio creador.»

El aburguesamiento de los trabajadores, unido a esto último, hace que la sociedad de masas predicha por algunos sociólogos, sea la esperanza, en forma pacífica, de alcanzar los objetivos materiales últimos de la filosofía social soviética. Y acerca de la actitud espiritual se afirma que el existencialismo de Heidegger «*no tiene nada que ver* con la sensibilidad, la mentalidad y la actitud propia de la juventud actual». Sí, en cambio, el neopositivismo anglosajón, que significa «una presentación a la actual juventud europea de su propia y desconocida filosofía». (Por cierto que ésta inicia su infiltración en España.)

En lo religioso se prefiere, hasta se exige, el testimonio, la religiosidad hecha vida práctica, no lo apologético, por lo que el sentido realista y positivo se expresa una vez más.

A estas páginas su autor le ha añadido un brevísimo *Post-Scriptum* donde acepta para la madurez, para los de su generación, muchas de las características que aplicó a la juventud: comprobación que tiene suma importancia en múltiples aspectos.

Siguen tres breves artículos dedicados al catolicismo, sumamente interesantes y oportunos: «El intelectual católico del futuro», «Los católicos en tiempo de secularización» y «El porvenir del catolicismo en España». El autor rompe aquí, como él mismo reconoce en el prólogo, una promesa de no tratar de temas religiosos, hecha hace muy pocos años, y debida, sin duda, a la cerrazón increíble de tanto fanático metido a polemista. Era difícil de guardar, ya que el catolicismo está muy entrañado en la vida española y, además, porque no se puede dejar de hablar «de las cosas que llenan el corazón». En el segundo de los artículos se aborda el problema de lo que pudiéramos designar como «adjetivación católica». Reiteradamente se ha mostrado contrario a un cine y a una prensa «católicas», a una filosofía moral «cristiana», etc.; todo esto indica afanoso espíritu separatista muchas veces, es cierto. Ahora bien: cabe preguntar si precisamente en épocas de creciente secularización, donde la opresión del mundo es cada vez más intensa, el diálogo no se torna sumamente difícil. Pues si bien es plenamente aceptable lo que se afirma de que la cultura entera, el progreso, la técnica, todo el ámbito secular cabe dentro del catolicismo, no lo es menos que los múltiples *Ordo amoris* fuerzan a veces, quizá, a adjetivar a la fuerza. Ejemplificando: Hace medio siglo, un arquitecto católico no tendría los problemas de conciencia que hoy se le plantean al proyectar sencillamente unas viviendas. Entonces, el derecho a tener hijos se reconocía: hoy, en los apartamentos de las grandes ciudades parece proscrito. ¿Reaccionaríamos simplemente con la sonrisa si a este profesional se le ocurre fun-

dar una cooperativa católica de la vivienda o de la vivienda católica? En una palabra: Encontrar el denominador común de creyentes y no creyentes en la sociedad actual con sus tremendos ingredientes de falta de fe y de fundamento (Glaubenlosigkeit y Bodenlosigkeit) es faena ardua en sumo grado. Sin ir más lejos, este patente desgarramiento de las creencias más hondas es puesto de manifiesto por Ortega en un escrito que se publicó en el número de noviembre de 1961, en *Cuadernos para la Libertad de la Cultura.* Otro de los trabajos está dedicando al debatido tema de las humanidades. Las nuevas humanidades —Sociología, Psicología, Antropología... ya están aquí; nos parece ser la conclusión que de él se saca—. Su título es ya significativo: *Sentido sociológico-moral de las antiguas y las nuevas humanidades.*

Se incluyen también en este volumen la presentación que hizo del libro conjunto *Hacia un nuevo humanismo,* que son las «Rencontres de Genève, de 1949», vertidas al castellano por la editorial Guadarrama, y su aportación al número 25 de la *Revista de la Universidad,* de Madrid, dedicado a «La ciudad como forma de vida»., Se titula *El ocio y la diversión en la ciudad.*

Mientras que la ociosidad degrada, el ocio enriquece. Hay que organizar el ocio de la moral: tarea urgente de una cultura popular, ya que decidirse por el ocio en vez de por la ociosidad, no es sólo una opción «ética».

Contiene el libro también una imagen española de Alemania, con muy justas precisiones y unas notas de viaje por Italia.

Todo el libro respira valentía, sinceridad y perspicacia, raras cualidades que por fortuna acompañan siempre al profesor Aranguren. el estilo es terso, ágil y hasta periodístico cuando lo ha menester.—G. C.

NUMERO 148 (ABRIL 1962)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Yraola.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo o Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección...	Extensión 250
Secretaría...	— 249
Administración...	— 221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas
Seis meses...	100
Un año...	190
Dos años...	350
Cinco años...	800
Ejemplar suelto...	20

8. *Las Constituciones del Uruguay*. Recopilación y estudio preliminar de HÉCTOR GROS ESPIELL.
9. *Las Constituciones de Nicaragua*. Recopilación y estudio preliminar de EMILIO ALVAREZ LEJARZA.
14. *Las Constituciones de El Salvador*. Recopilación y estudio preliminar de RICARDO GALLARDO.
15. *Las Constituciones de Honduras*. Recopilación y estudio preliminar de LUIS MARIÑAS OTERO.

Por los Institutos de Estudios Políticos y de Cultura Hispánica
(Distribución: «Librería Europa». Los Sótanos. Madrid)

10. *Las Constituciones de Centroamérica*. Recopilación y estudio preliminar de RICARDO GALLARDO.
11. *Las Constituciones de Guatemala*. Recopilación y estudio preliminar de LUIS MARIÑAS OTERO.
12. *Las Constituciones de Brasil*. Recopilación y estudio preliminar de TEMÍSTOCLES BRANDAO CAVALCANTI (textos bilingües).
13. *Las Constituciones de Bolivia*. Recopilación y estudio preliminar de CIRO FÉLIX TRIGO.

EN PRENSA:

16. *Las Constituciones de Costa Rica*. Recopilación y estudio preliminar de HERNÁN G. PERALTA.

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO